

Nem só de pão vive o homem: a escrita como cuidado

Raquel Luís Botelho Rodrigues

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Maio 2018

Nem só de pão vive o homem: a escrita como cuidado

Raquel Luís Botelho Rodrigues

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Maio 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em (designação da área científica do mestrado), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Cristina Costa e co-orientação da Professora Doutora Golgona Anghel.

Para a Cai-Cai

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Cai-Cai por ser útero de Deus e por me fazer cair nos braços de um profundo silêncio consolador quando tento agradecer.

Agradeço à mãe por permanecer em vigília nas minhas noites.

Agradeço à Ana o seu coração-casa-mesa-cama.

Agradeço à Marta o tempo das chegadas.

Agradeço à Professora Paula Cristina Costa e à Professora Golgona Anghel a aceitação do convite para orientar esta dissertação.

Nem só de pão vive o homem: a escrita como cuidado

Not only from bread does a man lives: writing as care

Raquel Luís Botelho Rodrigues

PALAVRAS-CHAVE: escrita, cuidado, doença, luto, prisão

KEYWORDS: writing, care, sickness, grief, prison

A experiência estética pode constituir uma forma de resposta de um corpo a um acontecimento que lhe provocou sofrimento, uma ruptura da harmonia, crise de sentido. À perda de memória, decorrente de um AVC, que abriu um vazio, um período branco, vivido, posteriormente, como despossessão de si, José Cardoso Pires, em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, faz frente pela criação literária, autoficcionalando-se e recuperando, não o que foi, mas o que poderia ser, tocando o traço biográfico ainda mais fundo, ser escritor. Em *Fernanda*, de Ernesto Sampaio, a vinda à escrita constitui uma procura de apagamento, de um fogo, que corresponderia ao esquecimento e à solidão, uma vez que a morte da mulher amada é-lhe insuportável. Esta passagem acontece numa tensão, que pode ser lida com o auxílio da concepção de luto de Derrida. Nos poemas de Manuel Alegre e Miguel Torga, escritos na prisão, a poesia surge como reserva íntima da liberdade, uma protecção luminosa da presença humana, apresentada num contraste com a personalização do contexto, impedindo o seu domínio, embora no segundo autor a fragilidade seja mais exposta. Assim, a escrita surge como cuidado de si, exercício espiritual enquanto esforço para viver melhor. Excedendo a própria vida, torna-se dádiva, cuidado do outro. Em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, pela via do testemunho. Em *Fernanda*, pela construção de um altar em memória da mulher e do amor, num sentido lato feito herança. Em Alegre, é erguido o silêncio enterrado dos anónimos pelo canto, que realiza a escovagem da história a contrapelo, como propõe Walter Benjamin, não deixando de respeitar o “testemunho impossível”, designação de Agamben. Estes gestos são apelos. Cabe à leitura alimentar este cuidado, numa postura de hospitalidade.

The aesthetic experience can be a body's answer to an event that provoked suffering, a rupture of harmony, a lack of meaning. To the loss of memory generated by a CVA that opened a void, a blank period, lived afterwards as dispossession of the self, José Cardoso Pires, in *De Profundis*, *Valsa Lenta*, faces through literary creation, fictioning himself and recovering not what he was but what he could be, touching even deeper the biographical line: to be a writer. In Ernesto Sampaio's *Fernanda*, writing is an aim for vanishment, is looking for a fire, that would allow for forgetfulness and solitude, since the death of his beloved wife is unbearable. This period of tension can be better read with Derrida's conceptualisation of grief. In the poems of Manuel Alegre and Miguel Torga, which have been written whilst the authors were in prison, poetry appears to be the utmost safeguard of freedom, an enlightened protection of humanity, contrasting with a personalisation of context which conceals its realm, although the second author exposes fragility in a greater degree. In this sense, writing appears as care of the self, a spiritual exercise aiming at a better life. It exceeds life itself, becoming a gift, a care of the other. In *De Profundis*, *Valsa Lenta*, through testimony. In *Fernanda*, through the edification of an altar in memory of the beloved woman and love, here in the broad

sense of inheritance. In Alegre, the buried silence from the unknown is erected through singing, creating the brushing of history in reverse, as put forward by Walter Benjamin, still allowing for Agamben's "impossible testimony". This gestures are calls. Reading must feed this care with an hospitable posture.

Índice

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Introdução | 19 |
| I – BIOGRAFIA, <i>BIOPOESIS</i> | 22 |
| 1.1.O grito da carne | 22 |
| 1.2. Transfusões de sangue..... | 28 |
| 1.3. Hemorragia..... | 34 |
| 1.4. Porosidade | 42 |
| II – CUIDADOS PALIATIVOS | 49 |
| Capítulo 1: Cuidar de si | 49 |
| 1.1. Exercícios espirituais..... | 49 |
| 1.2. Passagens coreográficas | 67 |
| 1.3. Reserva de água..... | 70 |
| 1.4. Sopro e fôlego | 77 |
| Capítulo 2: Cuidar do outro | 80 |
| 2.1. Descampado aceso | 80 |
| 2.2. Lugar habitado..... | 84 |
| 2.3. Desenterrar respirações | 87 |
| Considerações finais | 94 |
| Bibliografia..... | 101 |

Introdução

A presente dissertação, intitulada *Nem só de pão vive o homem: a escrita como cuidado*, insere-se na componente não-lectiva do Mestrado de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Professora Doutora Paula Costa e da co-orientação da Professora Doutora Golgona Anghel.

Neste estudo proponho pensar a relação entre a escrita literária e a vida, pela via do cuidado paliativo, a partir das seguintes obras de literatura portuguesa contemporânea: *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), de José Cardoso Pires, *Fernanda* (2000), de Ernesto Sampaio, e os poemas de Manuel Alegre e Miguel Torga, escritos em contexto prisional, «Trinta Dinheiros», «Para João XXIII», «Livreiro», «Variações sobre o poema pouco original do medo de Alexandre O'Neill», «Corpo Renascido», «Canção de Circunstância», «O Poeta», integrantes da *Praça da Canção*¹ (1965), e «Exortação», «Lembrança», «Pietá», «Canção», «Ariane», «Claridade», pertencentes ao *Diário I* (1941), respectivamente.

A justificação da escolha de tais obras reside na dimensão biográfica que assumem, pois foram escritas a partir da ocorrência de um determinado acontecimento na vida do autor, a doença, no caso de Cardoso Pires, a morte da esposa, e respectivo processo de luto, em Ernesto Sampaio, e a prisão política, que, em Torga, foi consequência da publicação d' *O Quarto Dia da Criação do Mundo* (1939), onde denuncia o horror da Guerra Civil de Espanha, e em Alegre, da acusação por tentativa de golpe militar contra o regime. Trata-se de dimensões do sofrimento humano que pretendi abordar e, com base nas quais, conjugando com afinidades pessoais, cheguei aos objectos de análise. Acrescento a escassa produção literária, bem como da respectiva análise, no quadro português, sobre estes temas. Autores tão abordados, como Manuel Alegre e Miguel Torga, por exemplo, nunca foram pensados a partir da experiência prisional. Só existe uma dissertação de mestrado sobre *De Profundis, Valsa Lenta*² e não há nenhuma que tivesse trabalhado *Fernanda*.

¹ Informação facultada pelo autor, a partir de contacto telefónico.

² Duarte, Rosa Maria Da Silva Tavares, *O canto do cisne no retorno do eu o ato da escrita, Estudo comparativo dos testemunhos de José Cardoso Pires e José Luís Sampedro*, Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas, Especialidade em Estudos Literários Comparados, Março 2015.

Esta dissertação será composta por duas partes, que peço para não serem tomadas como uma divisão. Na verdade, trata-se de uma tentativa de estrutura que auxilie o processo de leitura. Em «Biografia, *Biopoiesis*», será apresentada uma reflexão sobre a experiência vivida e a experiência estética, sob a consideração de uma integração, para a qual é necessária uma atenção ao corpo, ao que o envolve e ampara e ao silêncio depois da queda, que constitui uma catástrofe de sentido. Em «Cuidados Paliativos», o gesto que coloca a *poiesis*, criando-a, em diálogo com a biografia, à qual responde, será explorada a forma como este toca a vida de quem escreve (cuidado de si), bem como a do outro, im/possível leitor (cuidado do outro). O primeiro tópico terá início com um olhar mais aprofundado do conceito de cuidado, pela mão da Filosofia, do qual se estabelecerá pontos comunicantes com as obras, a partir dos exercícios espirituais, segundo a concepção de Pierre Hadot, com excepção dos poemas de Miguel Torga e Manuel Alegre. Esta relação não será estreita, mas folgada, pois não se trata de encaixar os textos, nem o cuidado neles presente. Este aspecto motiva o facto de não incluir os poetas indicados na prática da escrita como exercício espiritual, a partir do suporte teórico de Hadot, o que não significa que, ao analisar de forma mais vasta e minuciosa toda a obra destes autores, se possa iluminar essa possibilidade. Contudo, o critério específico que precedeu a escolha destes poemas, limita, de certa forma, o encontro com outras potencialidades de leitura, em prol de um maior rigor e fidelidade à relação escrita/contexto. Por isso, pretendo abrir e espalhar para ir chegando às formas particulares que o conceito adquire, nelas se recriando. O segundo tópico visa pensar a literatura como abertura de espaço para o outro, e, assim sendo, resistência e salvaguarda, o que não pode deixar de convocar uma interrogação sobre a presença de uma sensibilidade ética e política, que ganha expressão pelo testemunho e pela dádiva.

A importância desta dedicação deve-se à necessidade de elogiar o inútil, num sistema, como o nosso, em que o discurso da utilidade, rentabilização, produtividade, dos resultados, parece silenciar tudo, menos as máquinas, criando uma compartimentação da vida, através de grossas paredes que isolam o som. Ora, a vida é polifónica. Cabe às artes dizê-lo, pela confusão das veias e das línguas. Então, atentaremos no movimento inútil a que se atreve um corpo dorido, a partir do que nos chega, o passo literário, sem saber de onde veio nem para onde vai, o que constitui um manifesto da ferida humana como superfície onde a literatura se desloca, sendo esse trajecto a sua própria habitação. Outro balanço que orienta esta escrita tem que ver com

a percepção pessoal de um academismo auto-referencial, e, por isso, fechado, o que cria o perigo da repetição, que quer dizer cegueira e, de forma subtil, entra dentro do sistema desencarnado sem dar por isso. Um dos aspectos que concorre para este quadro é o tratamento da tensão entre a obra e a vida pelo estabelecimento de polos que se anulam mutuamente. Não tem que ver com o artista, nem com a sua obra, mas com a forma como é recebida, olhada, vivida. Não venho apresentar soluções, mas responder, isto é, procurar, perguntar.

No que se refere à ortografia utilizada, não seguirei o Acordo Ortográfico, em vigor desde 2015.

I – BIOGRAFIA, *BIOPOESIS*

“O poema é alguém ou um fragmento de uma conversa humana entre gente que não sabe bem como viver”.

Manuel Gusmão³

1.1. O grito da carne

John Dewey, em *Arte como Experiência*, reflecte sobre o abismo entre a arte e a vida. O autor, distinguindo apreciação de compreensão, critica a postura das teorias que isolam a arte das restantes experiências humanas e propõe a recuperação da continuidade entre estas por meio de um desvio, isto é, de uma atenção à experiência que despertou a gestação de uma experiência estética. Estas considerações, embora assentes numa reflexão mais dirigida às artes plásticas, explicam a concepção da arte como “região não habitada por nenhuma criatura” e a ênfase no “caracter meramente contemplativo do estético”⁴, relações motivadas por condições externas que, muitas vezes, são tidas como inerentes à obra, que acaba por sofrer a compartimentação hierárquica que as instituições impõem à vida. O autor alerta para as consequências desta orientação: “ela afeta profundamente a prática da vida, afastando percepções estéticas que são ingredientes necessários da felicidade ou reduzindo-as ao nível de excitações compensatórias e agradáveis”⁵.

Defende que a adaptação ao meio, imprescindível à sobrevivência, não se dá unicamente a um nível físico, ou seja, das necessidades que costumamos designar por “básicas”, mas, igualmente, através de um intercâmbio mais íntimo, que permite que a conquista do equilíbrio não seja um retorno, mas um crescimento. O atravessamento de uma situação de crise, de “descompasso”, como chama, constitui um enriquecimento, na medida que, na superação dos factores de oposição e conflito, de desordem, ocorre uma expansão, um novo estado de equilíbrio. É o entrelaçamento das crises, que significam mudanças, que nos faz precários, em constante ameaça, e, simultaneamente, mantem o nosso estar no mundo, fazendo dele uma estabilidade móvel. Num processo de criação artística, o material incorpora a procura de uma superação de uma tensão que diz respeito ao pensamento. Desfazendo o dualismo razão/emoção, fala do poético do

³Manuel Gusmão, «Da condição paradoxal da poesia», *Tatuagem e Paralimpsesto, da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011, p.148.

⁴John Dewey, «A Criatura Viva», *Arte como Experiência*, São Paulo, Martins Fontes, 2010, p.69.

⁵ *Ibid.*, p.70.

raciocínio, na instintividade de qualquer pensamento, uma vez que é guiado pela imaginação, intrinsecamente ligada à sensação. É neste sentido que venho propor pensarmos a literatura como cuidado. A partir das obras convocadas, venho explorar caminhos de *biopoeisis*, de formas de intersecção e integração da escrita que se cria a partir da, e com a, escrita criada, correspondendo esta à biografia não escolhida, neste caso, à ocorrência de factos que provocam sofrimento na pessoa que é o autor e constituem a matéria para o artesanato do sujeito poético ou narrador. Barthes, no *Diário de Luto*, relativo à perda da mãe, afirma que “a literatura tem origem nestas verdades”⁶, pois é a forma de dar expressão a acontecimentos que suplicam relação porque trazem o mutismo, o grito, o engasgo, uma impossível resolubilidade insustentável.

Reparemos como, em *De Profundis, Valsa Lenta*, uma experiência biológica pode conduzir a uma experiência estética, sendo através de uma que se realiza outra. Um facto da vida do autor, a ocorrência de um acidente vascular cerebral, que teve como consequência a perda da memória, designada por “morte branca”, foi semente para o aparecimento do sujeito da enunciação. A vivência deste intervalo onde não estive deixa uma pergunta que, como procedente do mistério, desassossega, impelindo ao seu atravessamento. Como saber-me morto, se na morte não (me) sou? Esta experiência de escrita surge de uma dupla despersonalização, na medida que é a reconstituição, sempre criativa, do outro de si, sujeito em situação de doença, que, no momento de composição, se torna objecto de imaginação. Este movimento é trazido à claridade através do recurso à terceira pessoa do singular (“ele”, “o outro”, “esse” por exemplo), bem como da assunção de que as únicas recordações desse período branco são a do “leiteiro fantasma”, no qual a palavra “BANHOS” surge em efeito espelho, e o receio de loucura.

Partindo da obra de Hervé Guibert, *À l’ami que ne m’a pas sauvé la vie*, Eugénia Vilela põe em questão a forma como o Ocidente, desde a modernidade, pensa o corpo, extremamente marcada pela racionalidade técnico-científica. A autora refere que

o conjunto das *experiências do corpo* está fragmentado em dois redutos irreconciliáveis: o reduto do conhecimento, em que o corpo se concebe como figura rígida de *corpo epistemológico* – o corpo perspectivado como objecto anatómico, orgânico, social – e o reduto da vida, em que o corpo se expõe como

⁶ Roland Barthes, «31 de Outubro», *Diário de Luto*, Lisboa, Edições 70, 2009, p.31.

corpo existido – o corpo vivido da angústia, da morte, do nascimento, do esquecimento⁷.

Vilela considera que as obras, tais como a que atenta, de autoficção de um portador de sida, que nascem do corpo em metamorfose, dizem respeito ao corpo sem limites, “lugar-em-carne-viva da inquietação”, que “deixa de ser uma referência categorial, passando a ser expressão da consistência plural dos corpos, do seu significado próprio: não metafórico”⁸. Como separar o ser humano, se é ele ponto de intersecção? Como distinguir o que acontece em cada um, sem dissecar, sem interromper o rio para arrancar cada afluente depois do desaguio? Não há experiência humana que se dê unicamente fora do corpo. A criação é extraordinária. Excede-o. Mas onde ele acaba, se está repleto de manchas de segredos? Tais segredos são o desconhecimento do que se passa em nós, ou melhor dizendo, à margem de nós. Em Cardoso Pires, o portal fechou sem um aviso que lhe fosse perceptível, originando uma experiência de dissociação involuntária, de morte, como chama. É o próprio corpo que lhe vem dizer. E no dizer, como no ver, há uma distância. Lacan pensou a descoberta da imagem no espelho, por parte do bebé, a partir dos seis meses de idade, como a entrada no simbólico. Nesse momento, o seu corpo é “reunido” e o “eu” tem início. O espelho surge nesta obra como o elemento que devolve, visualmente, o que invisivelmente estava a ocorrer, a experiência contrária, a perda de si, sem reflexo nem referência, a desunião do corpo. Merleau-Ponty apresenta o espelho como meio de manifestação da visão-vidência, “«o instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espectáculos, os espectáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim»”⁹. Assim, foi objecto de manifestação da incapacidade de desdobramento:

Sim, foi ali. Tanto quanto é possível localizar-se uma fracção mais secreta de vida, foi naquele lugar e naquele instante que eu, frente a frente com a minha imagem no espelho mas já desligado dela, me transferi para um Outro sem nome e sem memória e por consequência incapaz da menor relação passado-presente, de imagem-objecto, do eu com outro alguém ou do real com a visão que o abstracto contem. Ele.¹⁰

⁷ Eugénia Vilela, «A memória do silêncio», *Cadernos de Literatura Comparada*, 3-4, 2001, p.170

⁸ *Ibid.*, p.178.

⁹ Paul Schilder, citado por Maurice Merleau-Ponty, «II», *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1992, p.31.

¹⁰ José Cardoso Pires, *De Profundis, Valsa Lenta*, 14ªed., Lisboa, Dom Quixote, 2000, p.29. As páginas apontadas no corpo do texto serão relativas a esta edição.

Vê e dá-nos a ver. Leva-nos a ver, ou não fosse esta procura uma “viagem à desmemória”, como chama o acto da obra. Assiste-se e acompanha-se para saber por onde andou. Não esqueçamos que o outro que foi acontece no presente. É no presente que o sujeito cria o seu passado. Assim, a referência ao “outro”, não diz apenas respeito ao facto de não estar em si durante o período de doença, no exercício das suas capacidades e em consciência, estranhando-se, mas, simultaneamente porque está a criar outro desse outro, devendo-se tal condição à perda de memória, pois não tem o seu próprio conhecimento do que foi:

Da mesa onde agora estou a escrever, sigo-me nesse discurso. Ou, antes, sigo-o a Ele desde que entrou, lado a lado com a Edite, na recepção do Hospital (...). (p.27)

Desse momento em diante vi-o, de corredor em corredor, a ser conduzido (...). (p.28)

Apesar da “reconstituição” ser sua própria criação, afasta-se da postura onnisciente na narração. Numa percepção gradual, procura caminhar a par com o leitor, que também passou a ser, em relação ao que vai acontecendo nesta aproximação ao inalcançável, porque impossível, de si, lançando-se na descoberta do que trata paralelamente de cobrir. Está na cena como espectador, algumas vezes, colocando-se como parte do grupo daqueles que se cruzavam com o outro de si, utilizando a primeira pessoa do plural em tais descrições:

Vai sem ver, percebe-se. Vai, foi. Seguiu. (p.29)

Quando menos espero descubro que alguém se aproxima dele com uma ficha de doente na mão. Outra médica. Fala-lhe com simpatia atenta, perguntas sobre perguntas. Aponta-lhe a chávina (...). Pára. Espera, a olhá-lo. A seguir, uma esferográfica: E isto? E isto?, pergunta ainda, com uma chave ou outra coisa na mão.

Ele percebe que o estão a investigar (...). (p.32)

Ali o tenho, anulado e discreto. (p.38)

Atentem, atentem nele: chegam amigos a visitá-lo mas ficam-lhe no limiar da recordação. Pelo desfocar da vista por certas expressões evasivas ou por certas insensibilidades, percebe-se que não é capaz de os localizar com clareza. (p.39)¹¹

Há determinados acontecimentos biográficos que só podem ser acedidos ou “vividos” através da linguagem que dá forma ao vazio do esquecimento. No prefácio da obra, João Lobo Antunes explica por que razão este testemunho apenas pode ser transmitido por meio de um tratamento literário. Referindo-se à doença vascular cerebral: “(...) ela seca a fonte de onde brota o pensamento ou perturba o rio por onde ele se escoia e assim é difícil, senão impossível, explicar aos outros como se dissolve a memória, se suspende a fala, se embota a sensibilidade, se contem o gesto”. (p.9)

No ensaio «Illness – An unexploited mine», Virgínia Woolf pensa a abertura que a doença cria como apelo ao mergulho criativo. Considera que a escassa produção literária acerca da doença corresponde a uma atitude de negligência e ignorância do estado filosófico do corpo que, nesse momento, destapa o que a harmonia, a saúde, oculta. Rosto em frente à noite, a fragilidade do corpo revela a obscuridade humana, no sentido da primitividade, o seu mistério. Algo se perde, desorienta, sai da rota. A doença, porque “escava uma identidade equívoca”¹², obriga a uma paragem ou abrandamento do ritmo das coisas. A distância em relação a si, provocada pelo estranhamento que acompanha a emergência do (seu?) outro, o não-habitual, desencadeia um afastamento do mundo, que não tem que ver apenas com o conteúdo, mas com a própria estrutura da experiência. Desta rasura, surge uma paisagem exótica, porque uma nova visão, um contacto com o fora que acontece no mais íntimo de si. O corpo combate o automatismo, impõe a sua vontade. É o momento do grito da carne, que ecoa na componente cognitiva, emocional, moral, estética, e vem dizer que a doença não é uma entidade objectiva. O poder brutal deste tipo de afecção descola as máscaras e revela-se no cru, nos fluidos, no cheiro, no inchaço, no suor, no vómito, no pus, no roxo, no gemido, no tremor. Lembra que somos pó quando surge um sopro. O

¹¹ “Adiante. Corredor para a frente, corredor para trás, o Outro que se desdobrou de mim comporta-se naquele planeta como um figurante gratuito que o destino acrescentou à paisagem. Continuo a recordá-lo não tem hora nem lugar é a impressão que dá uma afabilidade incolor no trato com os médicos e com os enfermeiros que o acompanham e calmo sempre calmo praticamente sem palavras mas de quando em quando com a luz discreta dum meio sorriso para manifestar presença ou como uma deferência para com as pessoas com quem se cruza”. (p.43)

¹² Eugénia Vilela, «A memória do silêncio», *Cadernos de Literatura Comparada*, op. cit., p.182.

peso do ornamento fragmenta o esqueleto. Fica só, dominado, às ordens do invasor, que é parte dele mesmo. Confronto e revelação. A apresentação que se segura torna-se insuportável, dando-se uma desistência do sujeito dos outros dias. Algo deixa de ser com os outros. Num novo corpo, constituído por um devir doente, inaugura-se um novo lugar e tempo, logo uma oportunidade de descoberta de outras formas de vida. Experimenta-se o não totalitarismo, a fuga ao modelo, uma despersonalização. Rompe-se, rasga-se e dilata-se. O céu amplia-se. Aparição (do que já lá estava?). No mesmo espaço, encontramos o lugar onde jamais estivemos. Num subritmo, de súbito, um sobreacordar:

Now, become as the leaf or the daisy, lying recumbent, staring straight up, the sky is discovered to be something so different from this that really it is a little shocking. This then has been going on all the time without our knowing it! This incessant making up of shapes and casting then down, this buffeting of clouds together, and drawing vast trains of ships and wagons across the sky, this incessant ringing up and down of curtains of light and shade, this interminable experiment with gold shafts and blue shadows, with veiling the run and unveiling it, with making rock ramparts and wafting them away, this endless activity with the waste of Heaven-knows-how-many million horse power of energy has been left to work its will year in year out, and we have not known it. The fact seems to call for comment and indeed for unsure. Use should be made of it. One could not let this gigantic cinema play perpetually to an empty house¹³.

No caso de José Cardoso Pires, a escolha foi a de se relacionar com o sono, acordar para dentro dele e, assim, actualizar-se com o corpo, de modo a que esta vivência não ficasse armazenada no segredo que não lhe fora murmurado. A necessidade narrativa provem de uma necessidade autobiográfica, na medida em que corresponde à conferição de existência à interpretação, ou às interpretações, que criamos do real e que, sem estas, é mudo. Interpretamos porque somos seres de sentido(s). O sentido mais básico, a partir do qual surgem, ou não, os outros, é o do corpo, que, ao mesmo tempo que se dirige para a morte, visa a sobrevivência, através de uma série de actividades que mantêm o equilíbrio do organismo. É por ele, e pela consciência que dele temos, que nos consideramos inseridos na temporalidade. Somos

¹³ Virginia Woolf, «Illness – An unexploited mine», *The essays of Virginia Woolf*, v.6, edit. por Stuart N. Clark, London, The Hogarth Press, 2011, p.585.

uma organização biológica pré-narrativa, que se manifesta nas alterações físicas, encadeadas numa direcção, e segundo a qual nos orientamos simbolicamente. A perda da memória é uma perda pré-narrativa e, consequentemente, da narrativa, enquanto a acção formal verbal, *poiesis*, o que significa uma perda de vida, a um nível singular. Se nos situamos a partir de uma ordem de tempos, e ocorreu um período não experienciado, uma vez que a memória é responsável pela identidade, caso este seja ultrapassado, dá-se a possibilidade de um fenómeno caótico, provindo de um descontrolo involuntário.

1.2. Transfusões de sangue

Invenire reúne descobrir e criar. Percorrendo a “geografia sonâmbula”, como denomina, está a criá-la. Não foi por ali que andou. Ela não estava lá. Não descreve. Escreve a terra onde, depois de acordar, adormeceu desperto. Foi a cura e a forma que nela viveu a doença que lhe permitiu a descoberta de que fala Virgínia Woolf. Tomou consciência que perdeu o tempo, o espaço e as pessoas e, dessa forma, deveio um outro (não o outro de si doente, mas o outro de si doente criado) e, posteriormente, um novo outro (José quando recuperou a memória, que se distingue do que era antes de a perder, pois não há regresso quando há experiência).

Corte limpo do Outro e de si? Não. Por vezes, vestígios. O sujeito da enunciação, mesmo no momento da escrita, confunde-se, referindo-se ao outro como “eu”, o que significa um reconhecimento de si:

Subida ao Calvário num elevador carregado de macas com doentes de olhos fechados (foi a imagem que *eu fixei*) (...)¹⁴. (p.27)

(*recordo essa minha reacção* no primeiro interrogatório). (p.32)

Sem nome e sem assinatura este que *eu sou* (...). (p.37)

Ali *me tenho* com a Edite à cabeceira. (p.38)

(...) as palavras que *me* chegavam vinham cegas. (p.40)¹⁵

¹⁴ Itálicos meus nesta transcrição e nas seguintes.

¹⁵ “(...) numa espécie de provocação à distância José que nome tão feio considerava *eu*.

«Feio». No vocabulário das trevas brancas o *meu* qualificativo-chave era esse (...)”.(p.41)

“(como *me* acontecera a *mim* no enquadramento para onde a doença *me* tinha atirado)”. (p.42)

“(...) como *eu me* tinha comentado a *mim* próprio no Hospital de Santa Maria.” (p.42)

Simultaneamente, aparece o “eu” no Outro, ou seja, características pessoais que fintavam a identidade nula:

E logo Ele muito rápido: «Internado, não.» (Aí já se deixa ver que era ainda um último resto de *mim* que protestava). (p.28)

A prova dum impulso de afirmação deste tipo está na *minha* resposta ao exercício que um dia *me* propôs a neurologista que dirigia o *meu* tratamento («Onze menos nove quantos são?») apresentando-lhe a primeira solução – engenhosa, pretendia *eu* – que *me* veio à cabeça (...).

(O segredar da infância a assaltar-*me* numa brincadeira de tabuada.(...) Eu há anos, há séculos, na Escola Primária do Largo do Leão, em Lisboa, a declamar o «nove, noves fora, nada»). (p.34)¹⁶

Pode-se, então, igualmente verificar que o “eu”, na “viagem à desmemória”, destaca lembranças do Outro:

A um deles, *sei eu* que lhe viu os olhos toldados de lágrimas e que teve um impensável vislumbre de estranheza (...).(p.39)

Há pouco, (...) *lembrei-me de mim* a tropeçar no meu nome (...). (p.41)

Contudo, assiste-se à exposição de uma confrontação que diz respeito à possibilidade das lembranças serem ficcionais:

Sei desse desenrolar confuso ou julgo que sei. E também sei que ele recebia as vozes como ecos desligados das pessoas, a menos que essa, como outras

“Por cima duma porta não sei onde havia um letreiro que *me* obrigava a um soletrar intrigado: ЗОНАБ. Aquilo parecia-*me* uma grafia cirílica.” (p.44)

“Então sim, *eu* conseguia ler e reconhecia a palavra.

(...) de tanto o estudar a sós e de o saber impossível o letreiro fez com que *me* interrogasse sem exactidão de consciência é certo sem sobressalto mas a interrogar-*me* se não estaria a caminhar para a loucura.

¹⁶ (...) Eu, o Outro de mim, em viagem de passos perdidos e a interrogar-*me* se não estaria a caminhar para a loucura”. (p.45)

“(...) a questão chegou-*me* com uma insistência passageira mas no estado em que *me* encontrava o que seria para *mim* a loucura? Como é que *eu*, impessoal e tão a esmo, *me* tinha lembrado de tal coisa a propósito de um letreiro?” (p.45)

“(...) *vou* continuar o reconhecimento da geografia sonâmbula por onde *naveguei*”¹⁶. (p.52)

“Mas o corredor (...) deixou de ser a estrada sem limites que *eu* percorria nos cegos tempos”. (p.52)

“Numa porta volto a dar com o letreiro BANHOS que *me* perseguiu (...)”. (p.52)

“(...) o banco onde antes se dizia que *eu* tinha visto pessoas-em-estátua (...)”. (p.59)

“(...) a sala do televisor (...) que *me* parecia um espaço ao abandono (...)”. (p.59)

“(...) um gabinete de enfermagem de que nunca *me* tinha dado conta (...)”. (p.59)

rememorações, não passe duma «visão auditiva» que eu tivesse construído no limbo da pós-libertação da morte branca.

Jogo dos ecos, nesse caso. Falsa visão.

Seria? (p.43)

Quando Cardoso Pires ousou escrever, dentro desse acto voluntário, porque querido, procedente de decisão, movimento do corpo e consentimento (os três aspectos de interpretação da vontade, segundo Paul Ricoeur), as acções involuntárias estavam nele presentes, pois estas são cooperantes, constituindo a nossa “opacidade constitutiva”¹⁷. O involuntário não se opõe ao voluntário, para o qual é necessária a consciência, pois a sua relação não é de “dissociação, mas de constituição”¹⁸. Desta forma, poderemos arriscar dizer que ele escreveu com o Outro, com a matéria inconsciente, que não se poderá excluir, mas que, só ganha existência, porque forma, por via da significação, que é interpretação. Então, o Outro, que apenas poderá nele estar sob energia psíquica, “algo”, que Ricoeur designa de “pressuposto interpretativo”¹⁹, está imbrincado no Outro criado, num primeiro nível não-escrito, na medida que o inconsciente não tem tempos e não se poderá dissociar o fluxo do período de doença do de recuperação da consciência. Todavia, não sendo algo prévio, só passou a existir por via do testemunho da consciência (o “eu”), que se distingue do literariamente criado. Este último poderá ser visto como uma terceira camada, uma consciência “artificial”, que não deixa de nascer de uma outra exterioridade, a “inscrita no âmago da pura interioridade reflexiva”²⁰, que é nossa e nos escapa, e nos descentra. Aqui também entra o corpo, a nossa primeira alteridade. Partindo da reflexão de Maine de Biran, Ricoeur expõe a seguinte dialéctica sobre a “carne”: “el órgano del querer, el soporte del libre movimiento”, que “no puede decirse (...) objeto de una elección, de un querer”²¹. Só a partir daqui, desta primordialidade ontológica, que é a alteridade, é que podemos querer, “*reinar sobre*”, na expressão do autor francês: “La carne es el lugar de todas las síntesis pasivas sobre las que se edifican las síntesis activas, las únicas que

¹⁷ Carlos João Correia, «Parte II, O cogito e o acto voluntário», *A Expressão Poética do Simbólico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1998, p.289.

¹⁸ Paul Ricoeur, citado por Carlos João Correia, «Parte II, O cogito e o acto voluntário», *A Expressão Poética do Simbólico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1998, p.289.

¹⁹ *Ibid.*, p.363.

²⁰ *Ibid.*, p.407.

²¹ Paul Ricoeur, «Décimo estudio ¿Hacia qué ontología?», *Si mismo como otro*, 3ªed., Cidade do México, Siglo XXI, 2006, p.359.

pueden llamarse obras (...) ella es la materia (*hyle*), en resonancia con todo lo que puede decirse *hyle* en cualquier objeto percibido, apreendido”²².

Há um outrem que nos pertence, e, devido a esta não-coincidência, precisa de uma mediação, a consciência, cujas imagens são a única capacidade de acesso ao inacessível. Wittgenstein propõe uma imagem muito clara que nos auxilia neste entendimento, a do olho e do campo de visão. Não vemos o olho, mas o que ele vê e o que vê não é o olho.

Cardoso Pires, posteriormente, esclarece que a recordação do “letreiro-fantasma” foi a única “que sobreviveu integralmente a todo esse aniquilamento” (p.58), acrescentando, em nota de rodapé, o medo da loucura. Estamos perante um malabarismo de papéis, identidades, próprio de um escritor. Assistimos ao estabelecimento de uma relação com o leitor através do jogo tapar/destapar, confundido estes actos, entrelaçando a *bio* com a grafia, enquanto *poeisis*. Talvez porque a escrita seja parte integrante da sua vida, o que nos leva a compreender a designação de si, enquanto estava doente, como “Outro”, um “cadáver”, devido à dormência da sua linguagem neste período. A palavra apresenta-se como sintoma. Cardoso Pires sofreu, segundo o diagnóstico de Lobo Antunes,

de uma afasia fluente grave: (...) não era capaz de gerar as palavras e construir as frases que transmitissem as imagens e os pensamentos que algures no seu cérebro iam irrompendo. A sua fala era um desconsolo: atabalhoada, incongruente, polvilhadas de parafasias – palavras em que os fonemas estavam parcial ou totalmente substituídos. (p.12)

Viveu a privação de si, do seu corpo, que se manifestou no descontrolo da expressão verbal. Um coágulo, impedindo a recepção de oxigénio e de alimento a um grupo de neurónios, cercou um organismo inteiro, que perdeu a liberdade, logo, o domínio de si. Aprisionado pelo seu próprio sangue. Quando este decide descer, Cardoso Pires ousa ter a última palavra sobre o episódio para o encerrar e ser ele a assinar. O corpo-objecto, puramente biológico, adquire um corpo-sujeito, o vivido. Ambos estão alinhados num corpo saudável.

Esta atitude de não cedência é a marca da transcendência humana que não se entrega ao desastre, dialogando com ele através da criação. Contudo, tal processo não foi automático. A resistência é uma decisão. A hesitação sentida prova que estava à

²² *Ibid.*, p.360.

porta do desconhecido, uma vez que as respostas são inexistentes, logo, segundo o pensamento heideggeriano, o questionamento é inesgotável. Perante esta, podia passar ao lado, seguir. Steiner, reflectindo sobre a perspectiva de Heidegger, afirma que se trata de uma decisão de “voltar-a-casa”, porque confirmação do humano no sem-resposta. O desejo de que aqui falo é o “desejo forte”, que Gonçalo M. Tavares, partindo do pensamento deleuziano, em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, refere que não procura a satisfação, o fim, ou seja, o prazer, o que se passa no “desejo fraco”. Em aberto, trata-se de um desejo em dilatação constante e interminável. Aceitando a inexistência de solução, Cardoso Pires abre-se à obra. Esse “desejo forte”, que é convite à acção, na medida que contraria a imobilidade, é prolongado pelo leitor, através da interpretação, deixando viver a “morte branca”, aquela morte que reflecte todas as cores, sem absorver nenhuma. A morte que pode ser clareada, porque aberta. A morte que acontece no recôndito da vida.

O autor utiliza uma caracterização relacionada com o campo da escrita e da leitura (“analfabeto de mim e da vida” (p.57), por exemplo) para descrever-se Outro. Ficando para trás “a pesada babilónia do Hospital de Santa Maria” (p.62), pelo alfabeto, liberta-se ao (escre)ver-se e ler-se Outro. Reparemos, ainda, no destaque dado à escrita do nome, à assinatura, o que remete, uma vez mais, para a desposseção de si²³. De objecto, vítima, da doença, lemos o riso do sujeito José, que, ao contrário do de Drummond de Andrade, não marcha, mas voa. Por isso, preparando as páginas que dão conta da sua vitória sobre a morte, cita Mark Twain, no contexto de um telegrama enviado à Associated Press: “«A notícia da minha morte foi um exagero»” (p.46).

Cardoso Pires, pela escrita, tem uma experiência estética a partir de uma experiência biológica. Segundo Dewey, uma experiência tem carácter estético quando é *uma* experiência, ou seja, é reconhecida devido à sua singularidade, constitui uma unidade, na medida em que possui um fluxo que leva de uma parte à outra, dando-lhes continuidade, integrando-as, e, simultaneamente, distinguindo-as, bem como uma propriedade dominante que a caracteriza. Ao procurar não deixar “buracos, junções mecânicas nem centros mortos”²⁴, o escritor, pelo autor, visa chegar a uma experiência singular. Desta resultou uma conclusão, que, na explicação de Dewey, “é um

²³ O autor apresenta, nas páginas 35 e 36, uma digitalização das suas assinaturas durante o período de doença.

²⁴ John Dewey, «Ter Uma Experiência», *op. cit.*, p.111.

movimento de antecipação e acumulação”, uma “consumação”²⁵, “amadurecimento”²⁶, que se distingue da paralisação, fixação. Enumerando os “inimigos” do estético, aponta

a monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual. Abstinência rigorosa, submissão coagida e estreiteza, por um lado, desperdício, incoerência e complacência displicente, por outro ²⁷.

A estetização da experiência não ocorreu no mesmo tempo da unicamente biológica, porque aconteceu numa reconstrução literária, que Dewey chama de “incorporação”, cujo processo é doloroso²⁸, o que tem que ver com a modelação constante até atingir a harmonia, a satisfação. Daí Cardoso Pires referir que esta viagem só terminou dois anos após o restabelecimento de acordo com o quadro clínico. O processo artístico apresenta-se aqui como estético, ao produzir efeito no criador, o seu primeiro receptor. Para o teórico são inseparáveis:

A mera perfeição na execução, julgada isoladamente em seus próprios termos, provavelmente poderia ser mais bem alcançada por uma máquina do que pela arte humana. (...)

Para que a habilidade seja artística, no sentido final, ela precisa ser “amorosa”; precisa importar-se profundamente com o tema sobre o qual a habilidade é exercida.²⁹

Estamos perante um tratamento literário, uma obra de recuperação, resgate, no sentido mais profundo, uma vez que o seu corpo e, conseqüentemente, a sua palavra voltou à vida. Exerce o que Silvina Rodrigues Lopes, em «A Literatura como Experiência», utilizando uma expressão de Hannah Arendt, refere como a “faculdade do começo”³⁰, a capacidade de actualizar o passado, construindo a recordação, por via da atribuição de sentido. Da fractura, a força. Ao escrever sobre a doença, ficcionando,

²⁵ *Ibid.*, p.113.

²⁶ *Ibid.*, p.118.

²⁷ *Ibid.*, p.117.

²⁸ “A princípio, por prudência instintiva ou por quase superstição, evitava comprovar a realidade que me tinha sido restituída e experimentar-me em coisas que me eram essenciais. Para reabrir os livros receava que ainda não fosse a hora, havia que não perturbar a recuperação. Escrever, nem uma linha depois da prova salvadora com que os médicos arrumaram de vez o meu dossier. Ler, lia os jornais e sem a curiosidade que seria de esperar talvez porque o fosso que separava a fortaleza do hospital da humanidade exterior ainda não estivesse instintivamente vencido”. p.57

²⁹ John Dewey, *op. cit.*, p.127.

³⁰ Silvina Rodrigues Lopes, «A Literatura como Experiência», *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval, 2003, p.12.

autobiografa-se. A clareza da afirmação “Disse e vivi” (p.63) propõe uma nova abordagem na concepção autobiográfica, invertendo a lógica. O “e” é o elemento da linguagem que estabelece uma ligação. M. Tavares designa-o como “o ligador universal”, que traduz um “mundo infinitamente ligado”³¹. Representa-se e é-se, no sentido de poder ser-se. Na realidade, é escritor. A imagem literariamente criada é que constrói o modelo. Como escreve Ricoeur, “la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos e símbolos, una mediación privilegiada”³². Assim, na inexistência da ponte da consciência, para chegar ao Outro-doente, foi a partir dele, que só pode aparecer por um outro desse Outro, a identidade narrativa, que se lhe tocou, fazendo aparecer.

Só a redacção de si, “em capítulo de liberdade” (p.61), lhe permite “dar por encerrada para sempre a” sua “viagem à desmemória” (p.63). Na realidade, a tentativa de sair do mistério é uma saída da vida. Às interrupções, apresentar uma solução corresponde a uma pressuposição de compreensão. Compreender um mistério é reduzi-lo. Reduzir é não aceitar, na medida que é transformar numa outra coisa para a possuir. Silvina Rodrigues Lopes, em «Marcas do desespero», reflecte sobre a relação humana com o vazio do acontecimento. Esta é realizada através da resposta, o acolhimento do “irreconhecível do nosso reconhecimento”, isto é, da interrupção, da nossa finitude. Viver de acordo com esta é “viver as múltiplas quedas que damos no mundo e que nos abrem os seus abismos, as suas perdas de sentidos, que abrem para o que no mundo espera, sem linguagem ainda, que o digamos”³³.

1.3. Hemorragia

Da mudez da realidade nasceu *De Profundis*, *Valsa Lenta*, bem como *Fernanda*, de Ernesto Sampaio. Distintamente da resposta de Cardoso Pires, esta não se dá pela reconstituição, recriação, do passado, onde não esteve, mas da escrita da não reconstituição do presente, da apresentação dos destroços, e assim, da impossibilidade de reorganização, de sentido. Este é o estado de vida que a morte de quem ama(ra) lhe deixou e onde não queria estar. A morte negra, a grande interrupção, é a do outro. Talvez seja só essa a que se vive, morrendo. Há uma componente de auto-luto no luto e

³¹ Gonçalo M. Tavares, «IV O Corpo na Imaginação», *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, Lisboa, Caminho, 2013, p.390.

³² Paul Ricoeur, «Quinto Estudio: La Identidad Personal y la Identidad Narrativa», *op. cit.*, p.107.

³³ Silvina Rodrigues Lopes, «Marcas do desespero», *Literatura, Defesa do Atrito*, *op.cit.*, p.86.

é a partir dela que podemos compreender que esta obra não pretende “tratar” da biografia de Fernanda, mas sim de “outra coisa”, do “inferno”, que “é a ausência de quem amamos” e “da passagem da saudade à solidão”³⁴, uma *thanatopoiesis*. Escreve-se para passar. Essa ausência-inferno, decorreu de um corte, cuja violência é traduzida pela imagem da “machadada” e da “espada”, que remetem para uma acção exercida sobre um corpo: “(...) a Fernanda, cortada cerce por uma feroz machadada (...)” (p.21); “(...) o som da machadada que acompanha o fim de todas as coisas, o fim do próprio futuro.” (p.25); “Nenhuma espada precisava de nos separar” (p.37).

Uma vez que Ernesto concebe o tempo afectivamente, diz-se ter ficado na morte de Fernanda. Vive morto-vivo, pois o tempo interior separou-se do biológico, porque estava unido ao dela, aliás era o mesmo: “O “nosso tempo” passou” (p.35). Então, o corpo é lugar de ausência, de saudade e remorso, experiências do que chama “inferno”. Há uma vida dividida, partida, manifestada por uma dor existencial. O recurso ao termo “inferno” remete para o estado de castigo e sofrimento atroz, materializado pela imagem da devoração por via das chamas, na sequência de um juízo cujo critério é moral. Ora, Ernesto considera viver o inferno pelo remorso, pois a recordação de si e de Fernanda encontra-se “turvada pelas imagens do desleixo, do egoísmo, da falta de carinho” (p.23). Segundo a tradição judaico-cristã este não-lugar teve origem na divisão, na quebra, pois a personificação conceptual a ele associada, o diabo, foi um anjo que se revoltou contra Deus, dele se separando. Sem qualquer dimensão teológica, o discurso de Ernesto (apesar desta referência ao inferno) é percorrido pelo sintoma de perda da unidade. A nível formal, a própria escrita traduz uma vida da qual só restam escombros” (p.29). Os escombros são o resultado de uma acção de demolição, derrubamento, ruína, que é, simultaneamente, de transfiguração, na medida que, geralmente, correspondem a vestígios. O vestígio é uma parte do que, outrora, fora um todo. Estes amantes são comparados a uma árvore. Porém, a morte de Fernanda corresponde à perda da raiz, “a alma e o corpo desse “um”” (p.77). A árvore não pode viver sem raiz e, na verdade, a vida de todo o ecossistema que a rodeia é por ela mantido. O que fica sendo Ernesto? Responde:

De mim não resta grande coisa. (...) Já não sinto o meu eu, o meu peso. Perco o equilíbrio, flutuo. (p.51)

³⁴ Ernesto Sampaio, *Fernanda*, 2ªed., Lisboa, Fenda, 2000, p.22. As páginas apontadas no corpo do texto serão relativas a esta edição."

Sinto-me como um débil sopro (...). (p.55)

A raiz é ligação, porque fixação e meio de alimento, logo da vida. A imagem da raiz deixa de ser um pormenor se pensarmos, com o auxílio da bibliografia psicanalítica, na relação entre alimento e luto. O desmame é o primeiro luto, como propõe Mélanie Klein. É através da mãe, raiz, que experienciamos a vida e a morte. O amor é indissociável da morte. O resto é desaparecimento. Quando o seio não está presente, o bebé sente que o perdeu. É pela boca que, inicialmente, absorvemos o mundo à nossa volta. É pela boca que provamos o fim do mundo. É a boca vazia que grita.

O que fica depois da alma e do corpo? “(...) uma existência quase póstuma, à margem da verdadeira vida” (p.30). Não há lugar para o tempo, apenas para o que já não vai chegar. Então, pela não-coincidência do sujeito, diz: “a partir de certa hora (para mim chegou no dia de Reis), a vida só tem um valor de recordação, a existência é apenas alusiva. Um belo dia não é mais do que a lembrança de um dia mais belo que já passou”. (p.35)

Encara o passado como ilusão, a de viver. Ilusão que não é integrada, porque se constitui precisamente por nela não estar o presente, a morte. Esta constitui o confronto mais humano e irónico, na medida que é tido como o nunca esperado e, dessa forma, nunca preparado. Tal descontinuação, de certa forma ontológica, é espelhada no fragmento. Porém, porque “a morte impõe à escrita a obrigação de procurar um presente diferente do seu” (p.50), cria-se a necessidade de atingir outro tipo de fragmento, o mais extremo. Pela fragmentação do fragmento, apagam-se os vestígios, desvinculando a parte pelo todo. Crê ser esse o caminho para anular o sofrimento. Sair todo de si, limpando os cacos. Desligar, pois “sofrer verdadeiramente é estar ligado ainda a alguma coisa” (p.35). Assiste-se à tentativa de fuga pela porta da palavra. Para entrar é preciso despir. Despir para despersonalizar. Ernesto procura a rota de fuga da biografia, que se tornou numa escrita da morte.

Não há tempo. Não há linha. Uma narrativa encadeada constituiria uma promessa adiada. Há fragmentos. Em *Fernanda*, o fragmento concretiza-se em duas realidades de níveis bastante diferentes, o que espelha e o que escolhe: o fragmento resultante de uma acção involuntária, ou seja, que ocorreu independentemente da vontade de Ernesto, o que o torna objecto do sujeito tempo/morte, e o fragmento enquanto resultado de uma acção intencional, desempenhada pelo sujeito Ernesto sobre o objecto de si mesmo. Verificamos que o primeiro acontece num nível mais superficial, primário, mas do qual

o segundo, o mais profundo, é dependente, porque é o anterior que trabalhará, fazendo-o seu, para o libertar, pensado como atitude salvífica. O fragmento sintoniza-se com o gesto que permite a quebra do sugo do sofrimento, parar:

o pensamento pára
tem que parar
pára (p.31)

A própria forma como este excerto está disposto mostra um controlo em relação ao sentido, ao fluxo natural da linha, determinando-o. Decide-o, não a deixando prosseguir. Também encontramos este gesto em *De Profundis, Valsa Lenta*, constituindo uma paragem no tempo que permite, simbolicamente, estancá-lo para lhe coser os remendos³⁵.

Para compreender melhor o que diz o corpo do texto, imaginemos um vaso partido, que deixa de ser vaso para passar a ser cacos dispersos no chão. A corrente de ar, enquanto acontecimento que o derrubou, impediu que continuasse a ser aquele vaso específico, ocorrendo uma espécie de morte, porque alteração irreversível de uma dada existência, que deu lugar a outra. Atrevo-me a pensar a arte como o trabalho da imperfeição, um *Kintsukuroi*, a técnica japonesa de restauração de uma peça partida, através da aplicação de uma resina e de ouro em pó, e, que, curiosamente, a valoriza, na medida que esta reparação faz das marcas da tragédia a condição essencial para um nascimento único. No caso desta obra, vemos o sujeito partido tornando-se sujeito da reparação, realizando uma espécie de auto-parto, através do recurso à cola dourada que é a escrita-montagem. Tal como nos vasos reconstruídos, as falhas são postas a nu, a partir da apresentação de manchas brancas que separam os diversos textos. Esta postura formal é explorada radicalmente através de uma página totalmente branca, numerada de 86. Um livro em pedaços por uma vida em ruínas. Manuel Gusmão, em «O Fausto de Pessoa: um teatro em ruínas», reflecte acerca dessa “perda de unidade”. Escrever/viver é esbarrar. Viver/escrever é inacabar. Compreende-se, então, porque Gonçalo M. Tavares

³⁵ Esta apresentação formal só se verifica na quarta parte de livro, a que precede a descrição da manhã em que acorda renascido. Exemplo:

“Anda andar sempre a andar. Internamento
de Neurologia,
cama janela lavabos corredor
corredor para a frente corredor para trás (...)”. (p.44);

refere o fragmento como “um ponto onde se inicia”, uma “máquina de começos”³⁶. As dores invocam um parto urgente e imploram que seja rápido. Nesse instante do trabalho de revelação coloca-se toda a concentração e intensidade. A inspiração e a expiração, porque diminui o intervalo entre cada contracção, têm de ser curtas, num ritmo acelerado. Estender entra em tensão com suportar. Depois, a fadiga.

“Animal gregário”³⁷, chama-lhe Stirnimann, comentando a concepção do fragmento em Friedrich Schlegel, apresenta-se como constituinte de um conjunto. Porque cada um é separado dos outros, interage com eles, repetindo-os ou contradizendo-os. Tal como o silêncio não pode ser dito, mas experienciado graças à palavra, também o infinito só se faz presente pelo movimento da rasura, pelo precipício, geralmente interpretados como limite. Trata-se de uma cedência aparente, como um corpo que, no meio da vaga, não nada contra ela, mas boia, deixando-se levar para sobreviver.

Ao longo da obra vamos assistindo à construção da postura paradoxal de Ernesto, provinda de uma dispersão. Por um lado, vive a morte, na medida que a sua vida, Fernanda, já não existe, e no seu estado póstumo “a realidade não” lhe “toca mais do que o sonho” (p.30), pois nada o vincula ao mundo que lhe é indiferente, e, simultaneamente, podemos ler noutra remendo: “Mas não é verdade que viva como se já não estivesse aqui, como se já não estivesse onde estou, no cemitério, a pôr flores na tua campã. Sofrer verdadeiramente é estar ligado ainda a alguma coisa” (p.35). Por vezes, fala dela. Outras, fala-lhe. É a essa “mulher afogada”, “cadáver” (p.28) para devoração, a quem pede para não chorar a sua morte, dizendo ainda:

Se morrer assim, será com a certeza de que Fernanda me espera de braços abertos. A sua sabedoria, a sua ternura, o seu amor, permitem-me continuar a viver; ela transmite-me a sua coragem de maneira tão evidente como o sol a luz e o calor. Ela vela por mim, se não como poderia eu, contra toda a lógica, continuar a durar? (p.78)

O lugar do discurso é a noite, onde tudo se liga, confunde, e, por isso, se perde. Por vezes, é uma noite que acolhe a lua. Ernesto fala de morte, mas também de desaparecimento. Abre-se uma greta que faz tremer a ideia de inexistência, como o fio

³⁶ Gonçalo M.Tavares, «I – O Corpo no Método», *op.cit.*, p.40.

³⁷Victor-Pierre Stirnimann, «Schlegel, Carícias de um martelo», prefácio em Friedrich Schlegel, *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p.17.

branco de um avião que já não se avista. Ao contrário do que verificamos em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, não há uma progressão na relação com a experiência de sofrimento, pela conquista de sentido, mas o palmilhar da indagação. Entrar na noite é difícil, porque perigoso, na medida que se lida com o que não tem forma, nem resposta, o inesperado: “(...) este horizonte negro e vazio à minha volta, do qual não consigo decifrar as intenções, mas só temer a forma, sempre pressentida como monstruosa, que irá tomar” (p.25).

Derrida aborda o luto como trabalho contínuo e interminável, porque assente na tensão de dois desejos, guardar e deixar ir. Opõe-se a Freud, que o define como processo de recanalização da libido dirigida a quem, ou ao que, se perdeu para um novo objecto. Caso a libido não se retire para um novo objecto e invada o ego, é considerado um luto não resolvido, designando-se este fenómeno por melancolia. O ego passa a ser o objecto abandonado, logo, perdido, de forma a que a relação amorosa não o seja. Em Derrida lê-se “luto impossível”, porque nunca se supera, na medida que o outro não é assimilável, e, porque amado, respeitado, deseja-se que assim seja, apesar de, simultaneamente persistir a necessidade de conservá-lo, que, é traduzida na imagem “comê-lo”. O discurso contraditório e repetitivo pode encontrar aqui, no pensamento derrideano, alguma luminosidade. Trata-se do mesmo movimento de irresolução, que, no luto, se funda numa “ex-propriação”, definida como: “(...) a apropriação tomada num duplo vínculo: eu devo e eu não devo tomar o outro em mim; o luto é uma fidelidade infiel se ele consegue interiorizar o outro idealmente em mim, quer dizer não respeitar sua exterioridade infinita”³⁸.

Compreende-se, então, que o luto adquire, uma dimensão de cuidado. Aliás, onde há relação, estamos no domínio do luto e da ética, uma vez que a alteridade faz com que o jogo da “ex-propriação” seja contínuo. Derrida propõe, assim, a dobragem do luto, desconstruindo a tradição psicanalítica, realizando um esvaziamento de signos, dando novos significados aos mesmos significantes, como é caso da cripta, conceito proposto no trabalho de Abraham e Torok. Estes psicanalistas recorreram à ideia de introjecção, lançada por Ferenzi, enquanto processo de independência em relação ao objecto, o que implica o reconhecimento da perda e da sua ferida, a vivência do vazio, através da

³⁸ Jacques Derrida, «Istrice 2. Ick bün all hier», *Points de suspension. Entretien*. Paris, Galilée, 1992, trad. Ana Maria Continentino, «4-O luto impossível da desconstrução: a relação com a alteridade», “A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio-Luto, Aporia”, Tese de Doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Setembro de 2006, p.129.

linguagem. Quando este processo falha, ocorre a incorporação que ignora a perda, mascarando-a, ou seja, fantasiando-a, de forma a poder mantê-la, evitando a reconstituição, logo, a modificação de si. Incorporando o objecto, não se incorpora a perda. A cripta resulta da incorporação, em que a indizibilidade da perda instala-se no interior do enlutado como um segredo, que é a realidade recusada. Derrida inaugura a cripta como o lugar da contradição, do conflito das forças, de um luto permanente, do outro enquanto outro, o estrangeiro em mim. Talvez, uma espécie de túmulo vazio encontrado por Madalena. Desta forma, compreende-se o poema de luto como um diálogo. A introjecção e a incorporação são simultâneas e comunicantes. A introdução das fotografias nesta obra, que não deixa de ser um trabalho de luto, encontra pousada nestas considerações. Estas vivem da distância inapreensível do objecto.

Chamo a atenção para a particularidade da obra ter início com seis fotografias de Fernanda, seguidas de duas de Ernesto, bem como terminar com duas fotografias do casal, uma acompanha o último texto e a outra é a contracapa. Barthes, em *A câmara clara*, ao apresentar uma abordagem afectiva da fotografia, pensa a relação entre esta e o luto, a partir da experiência da morte da mãe. Interroga-se acerca do motivo de atracção por uma fotografia específica e não por outra. Define tal atracção como “uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito”³⁹, uma “aventura”⁴⁰, que faz com que uma determinada fotografia lhe aconteça, uma “animação”⁴¹. Designa este interesse por *punctum*, “uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso”⁴². A ferida surge como uma perturbação, provocada pelo inominável⁴³, o irrevelável do revelado. Distingue-se do *studium*, um interesse que deriva de uma participação cultural, logo de um código, que não me toca, que me faz ir até à fotografia, avaliá-la enquanto espectador, ao contrário do *punctum*, que salta até mim. Barthes, numa noite após a morte da mãe, ao arrumar cronologicamente as suas fotografias, sentia encontrá-la parcialmente, porque não essencialmente e, por isso, perdia-a. Contudo, surgiu uma fotografia onde diz ter encontrado a verdade. Trata-se da Fotografia do Jardim de Inverno, quando a mãe tinha cinco anos. A mãe-criança era a mãe-doente de quem Barthes cuidava, passando a ser, no final da vida, mãe-filha. Esta

³⁹ Roland Barthes, «Fotografia como aventura», *A câmara clara*, Lisboa, Edições 70, 1989, p.36.

⁴⁰ *Ibid.*, p.37.

⁴¹ *Ibid.*, p.38.

⁴² *Ibid.*, «Uma fenomenologia desenvolta», p.40.

⁴³ «Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me», «Demasiado tarde e silêncio», *Ibid.*, p.78.

união de tempos cria uma unidade, porque carrega o que lhe escapa e era precisamente o que Barthes buscava, não a figura da mãe, mas o seu ser, o excesso do que se mostra. Assim, o *punctum* não é o que é⁴⁴, sendo outro que não coincide com o mesmo e não é o seu oposto, o que abre a uma pluralização da fotografia. Não era a sua identidade, pois naquela fotografia não havia semelhança com a sua mãe-criança, mas a sua verdade. É esse ser, essência, que o amor faz falar, porque por ele é tocado. É a vida e o amor que se vai perder quando ele morrer e a fotografia deixar de dizer⁴⁵. Esta é a dor de Ernesto, a de que os amantes deixem de existir, ou seja, deixem de ser falados e postos a falar, devido à inexistência de quem faça o mito sobreviver, pois, tal como Barthes, não tinha herdeiros:

(...) quanta vida desperdiçada, quanto amor vão ficar ali estendidos, indefesos, abandonados como crianças postas de castigo e que adormecem de dor, renunciando a tudo.

Quem saberá depois de nós? Quem falará de nós? Os últimos, nós seremos os últimos estendidos de uma grande família ignorada (...). Por cima disto, nada, ninguém soube nada, ninguém saberá nada. (p.62)

Simultaneamente, este esforço de perdurar depara-se com a incapacidade de o levar a cabo, sentindo-se aspirado pela morte. É importante recordar o motivo da escrita da obra *Fernanda*: tratar de uma passagem. Ernesto propõe-se realizar uma transição de um estado (saúde) para outro (solidão). Se repararmos, não chega, uma vez que nada foi alcançado, e, por isso, não parou, estagnou. Este aspecto coloca-nos diante uma obra de luto, segundo a concepção de Derrida, e, por isso, nómada. Então, é resposta, na consideração de Silvina Rodrigues Lopes, e não solução. Um percurso sem descanso. Não se poderá considerar falhado, mas em falta, no sentido incompleto, do ainda não, que contraria a desistência. Como as “andorinhas” (p.48), esses pássaros que apontou, a sua escrita é passagem para a Primavera que está sempre numa estação à frente da sua. A relação ancestral entre o poeta e o pássaro não reside apenas no canto, mas na passagem. Escrever a morte é não ser escrito por ela. A *thanatosgrafia* é uma *biografia*, inseparável da biografia, na medida que a primeira dança no fora da segunda, na festa

⁴⁴ Tradução minha de Jacques Derrida, «Roland Barthes», *The work of mourning*, London, The University of Chicago Press, 2001, p.57.

⁴⁵ “O que vai ser abolido com esta foto, que amarelece, empalidece, que se apaga e que um dia será deitada ao lixo, se não por mim – demasiado supersticioso para isso – pelo menos quando eu morrer? Não apenas a «vida» (isto foi vivo, posado vivo diante da objectiva) mas também, por vezes, como dizer?, o amor”, «A morte crua», *Ibid.*, p.132.

do ausente, sob a música do silêncio, *poiesis*. A escrita constitui esse exercício de preparação e/ou de obtenção, sendo uma “arte de viver”, que “é uma arte de morrer” nas palavras de Fernanda (p.66). Cruzamos de novo a fotografia, na medida que esta vive matando o real e, simultaneamente, mantendo-o. Passa a existir num além do vivo. Não se poderá dizer que produz semelhanças, pois o que dá a ver é a luz do irrepetível passado para o escuro do infinito. Este aspecto não corresponde a uma restituição, mas a uma repetição, no sentido de confirmação de uma existência em houve um momento em que o real não se distinguia do vivo. Fernanda tornou-se espectro, e, como tal, os amantes também. Porém, é uma existência anterior, que deixou a marca de ter tido lugar. É essa que o poeta põe a falar, como quem empurra a desapareição total, porque a reconhece. Reparemos na aura que envolve as fotografias dos mortos amados, o lugar onde são guardadas, a solenidade do gesto de quem as apresenta ou revê num ritual de cuidado. O poder dessa grafia está na presença da ausência, que apenas sob essa forma pertence ao mundo e, contudo, desenrola, liberta, uma imaginação afectiva que faz das imagens aparecidas uma potência de relação inesgotável. Esse poder, muitas vezes, não acontece antes da morte do referente, a partir da qual o tempo se revela como *punctum*, que reside no facto de quem olha saber o que, no momento de captura da imagem, era futuro. Barthes refere que este novo *punctum* não tem que ver com a forma, mas com a intensidade. Tomando o caso de *Fernanda*, poderemos dizer que o *punctum* emerge do facto dele saber, após a morte da amada, que ela vai morrer. Não se trata de um morrer “geral”, o de um dia, mas daquela forma, naquela data. Para isso, a fotografia precisa de um avanço que permite uma simultaneidade de tempos no olhar que lê: isto vai ser e isto foi.

1.4. Porosidade

Notemos que estes percursos, cada um na sua especificidade, buscam a libertação de uma morte, seja a de si num período de tempo, no caso de Cardoso Pires, seja a do outro, inseparável de “com o outro”, em Ernesto Sampaio. O sofrimento é vivido como amarra. O primeiro, aludindo ao seu estado de perda da memória, caracteriza-se doente como “prisioneiro de um coágulo”, habitando um “exílio” (p.52), e liberto, aquando da

dissolução deste⁴⁶. Lévinas utiliza a expressão “encurralados no ser” para falar do sofrimento físico, devido à “incapacidade de lhe escapar”, “recuar”, ocorrendo uma alteração da própria vontade, “que se muda desesperada em submissão total à vontade de outrem”⁴⁷. O segundo, enquanto privado da presença de Fernanda, parte de si que se dilata ao todo, diz-se “fechado num glacial Janeiro como um velho, sem voz atrás da janela” (p.68), “prisioneiro do vivido” (p.76). Estes acontecimentos sem autor, pois não provocados intencionalmente por alguém, ergueram estados de vida, experiências interiores, de cerco, domínio.

Proponho, ainda, analisar uma escrita surgida de uma outra morte, a de uma prisão a nível literal, a cela de um regime ditatorial. O preso político, caso de Miguel Torga e Manuel Alegre, é preso pela palavra, sobre a qual o poder se sobrepõe através desta, da escrita, seja através do interrogatório, da sentença, legislação, ou, por outra forma de inscrição, marca, que é a violência física. A linguagem fica sujeita às características dominantes do Estado. Contudo, nesse contexto, os poetas não deixaram de o ser.

Há homens que foram roubados, pois tudo neles foi preso, incapaz de gerar. Nos poemas de Manuel Alegre, escritos na prisão, esta desumanização é apresentada na figura do rato e da sanguessuga. Sempre referido no plural, o que demonstra que existe apenas enquanto colectivo, massa, sem individualidade, este animal diz respeito aos que representam o poder. Meio de contaminação, é referido como invasor da cidade, entendida como espaço público e político. O invasor é aquele que não pertence a uma dada comunidade e nela pretende exercer o poder, entrando de forma violenta, o que significa impor-se. A contaminação é o meio de execução desse propósito, pois o rato é veículo de propagação de doenças, que, no caso desta poesia, dizem respeito, às diversas manipulações que uma ditadura procura realizar, injectando-se em todos os aspectos da vida humana. Tal acção é reforçada pelo acto de roer, entendido como aniquilação, bem como furo, que permite o acesso ao que era inacessível. Porque “Os ratos invadiram a cidade/povoaram as casas (...) roeram/ o coração das gentes /.../ (...) a vida”⁴⁸, pode-se falar de epidemia. Ou de uma praga? Os que não a contraíram são os

⁴⁶ Expressões que comprovam a afirmação: “pós-libertação da morte branca” (p.43); “acabara de me libertar de uma doença mais que maldita, duma cegueira ou dum apagamento” (p.46); “eis-me livre” (p.47); “iria levantar ferro da ilha dos naufragos” (p.57).

⁴⁷ Emmanuel Lévinas, «B. Rosto e Ética», “III – O Rosto e a Exterioridade”, *Totalidade e Infinito*, Edições 70, 1988, p.216.

⁴⁸ Manuel Alegre, «Variações sobre «O POEMA POUCO ORIGINAL DO MEDO» de Alexandre O’Neill», “I Praça da Canção”, *Praça da Canção*, 5ª.ed., Lisboa, Dom Quixote, 2015, p.56 v.1-3 e v.5. As páginas apontadas no corpo do texto serão relativas a esta edição.

que nela não se constituíram, uma minoria, os homens. A normalização do ser rato, (“É proibido não ser rato” (v.6)) faz dos homens desviantes e, por isso, coloca-os na “toca”, a prisão, o espaço escondido, escuro e sujo.

Em Torga e em Alegre, a cela é o espaço da grande noite, da “maior noite”⁴⁹, que traz a perdição devido ao sufoco e ao limite, desmantelando o horizonte onde se vai buscar o sustento da respiração. Noite sem estrelas, porque sem céu, de tecto e paredes, onde não há o outro, que traz ao humano o inacabamento de si e do mundo, pelo qual se liga. Porque fecha e corta, chamam-lhe ainda “solidão”⁵⁰, pois pretende a anulação da dimensão social da pessoa e, ainda, pessoal, pois retirada dos elementos que a vinculam a si mesma, incluindo o espaço e o tempo.

N’«O Poeta», de Manuel Alegre, aparece, implicitamente, a figura da sanguessuga, cuja boca “bebeu/o sangue puro de uma vida”⁵¹, a partir dos pulsos abertos do criador. Responsável pela manutenção do organismo, o sangue tem a função de transporte e de defesa. O facto do elemento escolhido ser os “pulsos” não deve ser ignorado. É o pulso que traduz a pressão do sangue a cada contracção cardíaca, ou seja, revela-nos o ritmo que nos anima. Representa, precisamente, o que o poder quer extrair para se alimentar, o movimento, a viagem, a resistência. Para além disso, o sangue tinge, pinta o interior do corpo. Eugénia Vilela, referindo-se ao discurso do poder trazido pela modernidade, aponta a intenção de “transformar os corpos concretos em corpos abstractos de linguagem”⁵², corpos sem sangue, por isso, anónimos e, consequentemente, silenciados, na medida que penetrados pelo espaço de fora, numa tentativa de universalização. No poema «Trinta Dinheiros»⁵³, os ratos surgem com forma de homem. Forma somente, pois destituído de coração, rosto e alma, elementos da essência humana, remetida para o interior, o tal sangue, marca da singularidade. Herdámos de uma antiga tradição, a semita, o pensamento do coração como centro da vida física, afectiva, espiritual e moral. Lugar não-lugar da consciência, discernimento, reflexão, meditação, exercícios de distinção moral, que permitem a tomada de decisões livres. Percebemos porque o coração estabelece aliança com a alma e com o rosto para traçar o perfil dos tais “homens”. A ausência de coração e de alma é denunciada pelo

⁴⁹ Miguel Torga, «Clareza», *Diário I*, Coimbra, ed. Autor, 4ªed., 1957, p.122, v.15. As páginas apontadas no corpo do texto serão relativas a esta edição.

⁵⁰ *Ibid.*, v.16.

⁵¹ Manuel Alegre, «O Poeta», “VI Corpo Renascido”, *op. cit.*, p.136, v.3.

⁵² Eugénia Vilela, «Capítulo1. Do poder, da linguagem e da vida», *Silêncios Tangíveis: Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, Porto, Afrontamento, 2010, p.51.

⁵³ Manuel Alegre, «Trinta Dinheiros», “I Praça da Canção”, *op. cit.*, p 58.

próprio corpo corrompido, pelas “mãos” que “parecem prostitutas” (v.9), pois as suas acções desligadas são produtos de troca que “custam apenas trinta dinheiros” (v.12). Deixaram de ser para parecer homens. Também não têm rosto, lugar da dignidade e da individualidade, pois é sobretudo por ele que reconhecemos o outro. “Homens” fabricados em série, indistintos entre si. Abandonada a autenticidade, os sorrisos são impuros, “aprendidos no espelho da própria podridão” (v.6). Estão somente em máscaras coladas por outro, alteradas segundo a oscilação dos mercados. Uma vez que, em Alegre, a palavra é biográfica⁵⁴, indissociável da vida, e, assim, do corpo, as palavras destes “homens” são espectrais, “cheias de fantasmas”⁵⁵, nuvens, ausências, simulações, formando retóricas-labirintos. Palavras descartáveis. Grafias sem vida.

Penso que Alegre, ao distinguir o poeta dos homens-ausência, que constituem o sistema predominante da sociedade, não esquece a poesia. Para o autor, ela é com a carne, com o vivido. Texto-ausência é o da lei. A este respeito escreve que “a poesia não cabe em nenhum dogma” e prossegue:

Para mim a palavra é inseparável da necessidade de comunicar. Também penso que devemos defender-nos de um excesso de biografismo, mas creio que não se vai compreender um texto sem compreender o autor e a vida do autor. Tenho saudade da literatura como partilha, como comunicação, como circulação fraterna.⁵⁶

Não podemos pôr toda a literatura dentro da teoria da morte do autor. Senão, tornar-se-ia uma ditadura baseada numa hegemonia cronológica. Entre as teorias da literatura, que são ficções, e cada obra literária, há um espaço que não deve coincidir, de modo que a leitura não seja ideológica, formatada, mas livre, numa disposição para o encontro, logo para o inesperado. Então, a poesia vem e vai para alguém. Vem de alguém porque o poema rimou com a vida, fazendo-se a partir dela, da experiência, como responde na composição que considera a sua “arte poética”⁵⁷, «Como se faz um

⁵⁴ “Não é verdade que os grandes poetas não tenham biografia. (...) Não é verdade. O autor está no texto. E o texto é um destino.”, Manuel Alegre, «Biografia e Destino», “I”, *Arte de Marear*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.23.

⁵⁵ Manuel Alegre, «O Poeta», *op. cit.*, p.136, v.11.

⁵⁶ Manuel Alegre, «A poesia não cabe em nenhum dogma», “III”, *Arte de Marear*, *op.cit* , p.57.

⁵⁷ Manuel Alegre, «O poema e a vida», *Uma outra memória, A escrita, Portugal e os camaradas dos sonhos*, 2ª ed., Alfragide, 2016, p.22.

poema»⁵⁸. Vai para alguém porque comunica, sendo “viagem do homem para o homem”⁵⁹.

O instrumento de controlo, que alcança este esvaziamento do humano, fabricando-o, é o medo. O silêncio engorda os monstros. Porque os monstros crescem por dentro, quando aumentam, o humano diminui. Lembro a figura do Minotauro na poesia andresiana, aquele que personifica o medo. O medo habita o labirinto, espaço do aprisionamento, da ausência de clareza, na medida que o caminho não é direito, o que impede a visão total. Esta é detida apenas por alguém situado numa posição superior, o que pode instaurar um sistema de vigilância e de controlo. O labirinto é a arquitectura do desespero e da perdição. O Minotauro só pode ser destruído a partir da voz, do grito lançado pela poeta nos últimos degraus do teatro Epidauro ou na “lisura dos pátios no quadrado/ De sol de nudez e de confronto”⁶⁰. Surge a percepção de que “é um homem que traz em si a violência de um touro”⁶¹. Esta exteriorização implica a atribuição de forma e cria a distância, que prova a possibilidade de domínio, a liberdade. A distância permite ver e ouvir, o que significa uma desintegração, despossessão. Dizer também é um combate, daí haver “(...) uma rápida dança que se dança em frente/ de um touro”⁶². Um combate orientado pelo “fio de linho da palavra”⁶³, transportado por aqueles “(...) cujo ser/ Sem cessar se busca e se perde e se desune e/ se reúne”⁶⁴. Chamei Sophia de Mello Breyner Andresen de forma muito redutora. Todavia, o seu pensamento sobre o ofício do poeta, do escritor, toca o gesto em estudo neste trabalho, o de descoser e desfilar o sofrimento e, com esses mesmos fios, tecer uma outra coisa, procurar uma libertação, que é uma ordem, uma paz (“E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade”⁶⁵). Como refere Eugénia Vilela, “possuir o poder é exercer a língua”⁶⁶. A criação expressa a liberdade humana fundamental, pois não é repetição, foge à representação, logo, ao controlo e, como tal, constitui uma recusa de domínio. A esta atitude, porque o corpo é transcendente, o poder responde

⁵⁸ Sugiro a leitura integral: Manuel Alegre, «Como se faz um poema», “VII - Canto da Nossa Tristeza”, *op.cit.*, p.149.

⁵⁹ “Toco-te e respiras”, «Corpo Renascido», “VI Corpo Renascido”, *op.cit.*, p.134, v.32.

⁶⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, «O Poeta Trágico», “Dual”, *Obra Poética*, 3ªed, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p.630, v.4-5.

⁶¹ *Ibid.*, «Epidauro», p.551.

⁶² «O Minotauro», p.628, v.4.

⁶³ *Ibid.*, p.629, v.49.

⁶⁴ *Ibid.*, v.36-37.

⁶⁵ «Epidauro», p.551.

⁶⁶ Eugénia Vilela, «Capítulo1. Do poder, da linguagem e da vida», *Silêncios Tangíveis: Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, *op. cit.*, p.48.

com a sua detenção, a da obra e do criador. A detenção passa por esconder os corpos, retirá-los da luz, do espaço público, da “existência”, fazendo-os desaparecer, pois constituem um perigo de contágio. Dizer que a poesia não faz parte do real, bem como que o faz, é perder-lhe o sentido. Tomando o real pelo que se conhece, a poesia está nele sob a forma de um rasgão e é precisamente por isso que com ele interfere, o que corresponde a dizer que sobre ele produz efeito. Assim, escrever, neste contexto, vem desafiar. A poesia é, por excelência, a dança da língua. Pela poesia, a língua vibra. Essa língua da lei, ficção não assumida que se faz modelo, hegemónica, criadora de homens e mulheres legalmente naturais, dos profetas-especialistas que dão à luz cada existência, pressionando a etiqueta com a ponta do indicador, é abalada pelo verso, que a descentra e desapropria de si mesma, tornando-a numa terra de ninguém, no sentido de ser para todos, na condição de por ela passarem sem possuírem. Por isso, todo o poeta é um estrangeiro e a poesia um campo de refugiados sem muro, aberto, porque fora do *universo*.

O poeta é um corpo. Um corpo-canção. A canção é o “corpo renascido”, organismo vivo que, ao toque do poeta, respira⁶⁷. A biografia é a mesma. A união é de sangue⁶⁸. Coração que se faz “casa do mundo”⁶⁹, a canção não existe no binário, visto que é ligação, não tendo lados, nem portas, nem tocas. Pelo poema o homem experimenta-se como transgressor dos limites da sua experiência. Então, esse espaço, que instala um tempo, igualmente fechado e nocturno, que é a cela, abre-se e clareia, ocorrendo uma metamorfose da própria identidade deste:

Na toca que *já foi dos ratos* cantam
os homens que não chamam. E cantando
a toca enche-se de sol.⁷⁰

Porque escrever é ver e ler é escrever, a literatura é óptica, traz consigo uma janela que abre portas, compreensões. O poeta, tendo um “lunar na alma”⁷¹, reflecte o “sol canção”⁷², a “canção acesa”⁷³. A sua visão não é luz, mas encarna-a ao estabelecer uma

⁶⁷ *Ibid.*, v.3.

⁶⁸ “sangue do meu sangue”, *Ibid.*, v.4.

⁶⁹ *Ibid.*, v.13.

⁷⁰ «Variações sobre «O POEMA POUCO ORIGINAL DO MEDO» de Alexandre O’Neill», *op.cit.*, p.56, v.17-19. Sublinhados meus, demonstrativos da despossessão da “toca”, pelos ratos, consequência do canto dos homens.

⁷¹ «O Poeta», *op. cit.*, p.136, v.5.

⁷² «Corpo Renascido», *op. cit.*, p.135, v.28.

relação com esta, isto é, dispondo o seu olhar à ligação com o que reconhece ter espírito poético, começando aí mesmo a criação. No poema «Claridade»⁷⁴, escrito por Miguel Torga na enfermaria do Aljube, na qual teve acesso ao material de escrita, chega-nos uma cena avistada entre as grades: uma rapariga loira, estendendo roupa branca num cordel, sob os raios de sol e o voo de pombas. Quadro branco, que abre um mundo marcadamente contrastante com aquele no qual se encontra o poeta. Aliás, as próprias grades são a representação mais forte dessa ruptura, que é muito mais que física. Torga mergulha na pureza aparente, ou seja, que é recebida pelo sentido da visão e extrapola a natureza moral, a essência, daqueles a quem a roupa “remendada” pertencia, referindo-os como “gente lavada” (v.14). A intensidade desta visão é recebida no coração, que “(...) parado/ bateu a grande pancada” (v.19-20), e, no seu par por estes trilhos poéticos, a alma, que “clareou” (v.18)

Os versos vêm à luz para prolongarem-na. Escritos, desfixam-na, pois a partir da inscrição dotam-na da duração que impede que se apague. Como lemos em «Corpo Renascido», de Alegre, o poeta, ao tocar-lhes para respirarem, é tocado. Depois, os versos dão à luz o homem. E o homem renasce, despe-se. Contrariamente aos “homens” que “vestem o fato dos domingos fáceis”⁷⁵, o poeta, porque se vestiu de versos, está nu. A sua nudez, pelo poema, tem que ver com a recusa do vestuário, do adereço, associado à aparência que as sociedades, ao longo do tempo, foram visando para cobrir as dissonâncias e produzir as ideologias. Apresentar-se nu é confrontar quem olha com o que devia ter ficado na escuridão, tapado.

⁷³ «Canção de Circunstância», “VI Corpo Renascido”, p.133, v.4.

⁷⁴ Miguel Torga, «Claridade», *op. cit.*, p.127.

⁷⁵ Manuel Alegre, «Trinta Dinheiros», “I Praça da canção”, *op.cit.*, p.58, v.3.

II – CUIDADOS PALIATIVOS

*“Os versos assemelham-se a um corpo
quando cai
ao tentar de escuridão em escuridão
a sua sorte*

*nenhum poder ordena
em papel de prata essa dança inquieta”,*

José Tolentino Mendonça⁷⁶

Capítulo 1: Cuidar de si

1.1. Exercícios espirituais

A finitude traz o perigo. Enquanto somos (finitos), somos ameaçados. Simultaneamente, interpelados para uma salvação das sucessivas contradições a que somos expostos, as quais assentam num poderoso desejo de eternidade de um ser-para-a-morte, utilizando a expressão heideggeriana. A morte sai fora dos planos. Mesmo que seja querida, é sempre um vivo que deseja o que não sabe estar desejando. A orientação para viver encontra, no discurso científico, a denominação “homeostasia”: o “conjunto de processos necessários à execução do desejo inacto e espontâneo, por parte da vida, em permitir e avançar para o futuro, ultrapassando todos os possíveis obstáculos”⁷⁷. Damásio refere-se a este imperativo como uma persistência e uma prevalência. Enquanto que a persistência tem que ver com a sobrevivência, a prevalência diz respeito ao “florescimento”, a ultrapassagem da mera existência, a transcendência, isto é, a felicidade, do latim *felice*, que significa fecundo. Emmanuel Lévinas aproxima-se deste entendimento ao considerar que a felicidade não é exactamente ausência de sofrimento ou de necessidades. É aqui que começa o excedente, que faz com que viver não seja um facto, mas um bem. Em relação a esta consideração de Fernando Gil (“Viver não é um facto, é um bem”⁷⁸), Maria Filomena Molder refere que os elementos da nossa vida, incluindo os fisiológicos, são uma aceitação de viver, entrando “numa relação entre a

⁷⁶ José Tolentino Mendonça, «Os versos», *Baldios*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p.9.

⁷⁷ António Damásio, «Capítulo 2 - Numa região como nenhuma outra», *A Estranha Ordem das Coisas, A Vida, Os Sentimentos e as Culturas Humanas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2017, p. 56.

⁷⁸ Fernando Gil, «As razões de ser», *Acentos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p.146.

confiança e a adesão ao facto de termos nascido”⁷⁹. A autora situa a presença desta acção numa pré-existência, uma vez que o recém-nascido “agarra-se à vida”⁸⁰, numa “confiança originária”⁸¹. Num segundo nível, o esforço: “despertar para a vida”⁸². Este é uma decisão, que Molder faz corresponder a um exercício espiritual, no sentido de Hadot, na medida que este é “producto no sólo del pensamiento, sino de una totalidad psíquica del individuo”⁸³. Na obra *No te olvides de vivir, Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, a descrição proposta auxilia para um melhor entendimento:

Se trata de actos del intelecto, de la imaginación, o de la voluntad, caracterizados por su finalidad: gracias a ellos, el individuo se esfuerza en transformar su manera de ver el mundo, con el fin de transformarse a si mismo. No se trata de informarse, sino de formarse⁸⁴.

A designação de “exercícios espirituais” brotou com o antigo cristianismo latino e corresponde à *askesis* do cristianismo grego, já presente na tradição filosófica da Antiguidade. Isto significa que tal conceptualização foi aplicada por Hadot em relação às orientações, disposições, encontradas nas obras filosóficas platónicas, estoicas e epicuristas, cuja finalidade era serem incorporadas.

Os exercícios espirituais decorrem do projecto filosófico primeiro, o cuidado de si (*epimélea heautoû*), através da figura de Sócrates (criada por Platão), que os fez tocar na consciência ocidental, apesar de remontarem a tempos anteriores. A Filosofia, que nasceu pela mão do discurso literário, o diálogo ficcional, surgiu como terapia das paixões, uma “arte de viver”, atravessando cada dimensão da existência. As paixões eram vistas pelos gregos como desordem, dominação, cegueira, que impedia o discernimento, a actuação livre. O cuidado vem do lado da vida, despertando, ao constituir um “princípio de agitação, (...) de movimento, (...) de permanente inquietude no curso da existência”⁸⁵, como descreve Foucault. Esta provocação, inicialmente,

⁷⁹ Maria Filomena Molder, «Ó cousas tão vãs, tão mudaves/ Qual é tal coração qu’em vós confia?», ciclo de conferências *Não te esqueças de viver*, org. Culturgest, 8 de Fevereiro de 2016, 47m43s – 47m47s. Disponível em: http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/02/maria_filomena_molder.html.

⁸⁰ *Ibid.*, 48m55s – 48m56s.

⁸¹ *Ibid.*, 50m21s – 50m22s.

⁸² *Ibid.*, 51m02 – 51m03s.

⁸³ Pierre Hadot, «Ejercicios Espirituales», *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua*, Madrid, Siruela, 2006, p.23.

⁸⁴ Pierre Hadot, «Prólogo», *No te olvides de vivir, Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid, Siruela, 2010, p.9.

⁸⁵ Michel Foucault, «Aula de 6 de Janeiro de 1962», *Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.11.

socrática, visava libertar para a verdadeira vida, a da alma, cuja tentação de corrupção se encontrava na fama, na glória e no dinheiro. Na Antiguidade, a atitude filosófica constituía-se como uma procura de cura biográfica, onde a palavra era vivida, a ideia experimentada. O sofrimento é, então, o tónus da atenção, constituindo um bloqueio, interrompendo a orientação do próprio sentido do estar-no-mundo.

Podemos “assistir passivamente” ou “intervir”, explica Damásio. Intervir é cuidar, responder, pensar e agir sobre algo ou alguém, incluindo o mesmo. Em relação à acção de pensar (cuja etimologia, *cogitare*, deu origem ao termo cuidar), que é sempre um agir sobre si, Lévinas considera que esta “começa provavelmente com traumatismos ou tacteios a que nem sequer se é capaz de dar uma forma verbal”⁸⁶. Porque somos tocados, afectados, pelas representações mentais dos objectos e acontecimentos interiores ou exteriores, precisamos de ser curados: “uma vida que não fosse sentida não precisaria de uma cura. Uma vida sentida mas não analisada não seria curável”⁸⁷.

Hadot divide o capítulo «Ejercicios Espirituales», da obra *Filosofia Antigua y Ejercicios Espirituales*, em quatro partes: «Aprender a Vivir», «Aprender a Dialogar», «Aprender a Morir» e «Aprender a Leer». Estas são as “finalidades” dos exercícios, enquanto direcções para uma meta, que não pode ser senão ideal. A própria forma de apresentação destes, por via do verbo, remete para uma transformação, que é uma melhoria continua, a que se dá o nome de conversão que, do latim *conversio*, diz respeito a “un giro”, “un cambio de dirección”⁸⁸. Em grego, corresponde a *epistrophe* ou *metanoia*. A primeira designação diz respeito a um retorno, enquanto que a segunda, a que se reconhece nas obras em análise, é um lançamento para onde não se esteve, um renascimento.

O primeiro tópico suporta os restantes, que a ele se dirigem e, por isso, ao longo deste ponto, vamos assistir ao seu entrelaçamento nestas obras, sem os dividir. A conversão seria através da conversa, da aparição do verso, uma outra versão. É esse outro, encontrado, que liberta o mesmo. Rompe um terceiro, que é a obra inacabada, uma é(sté)tica de si. Esta aprendizagem, para a qual cada escola criou os seus meios específicos, é contemporânea, independentemente do recurso a técnicas que a levem a

⁸⁶ Emmanuel Lévinas, «I – Bíblia e Filosofia», *Ética e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.15

⁸⁷ António Damásio, «Capítulo 12 – Sobre a atual condição humana», *A Estranha Ordem das Coisas, A Vida, Os Sentimentos e as Culturas Humanas*, op.cit., p.315.

⁸⁸ Pierre Hadot, «Conversión», *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua*, op.cit., p.177.

cabo, pois o que os gregos chamavam de paixões, os desejos desordenados, os temores geradores de angústia, são transversais a cada geração humana.

“*E agora, José?*”⁸⁹ (p.23). Esta interrogação que o coloca em diálogo com o outro de si, evoca-o(s) para o presente, nele implicando-o(s), ao atribuir-lhe(s) uma posição activa, a da tomada da palavra, que indicará um prosseguir. Estando preso no passado onde não esteve, a dor de José prende-se com a inexistência de si. Tendemos a conceber a memória como presença. Quando algo não está, ou não se faz presente, dizemos que não temos memória disso. Contudo, existem ausências que constituem uma memória menos nítida, perdida, sem forma, mas que deixa marca nas presenças que toca, como um buraco no lugar do caroço. Há um “por haver” que acontece. Caminhamos no tempo com os bolsos carregados de relógios parados. Não pararam. A divisão dos tempos é uma criação escorregadia. Por um lado, o passado é uma ausência em relação ao facto e que contrasta com o próprio presente, senão não seria reconhecida, pois “jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída”⁹⁰, como reflecte Bergson. Por outro, o puro facto, a data exacta, não entram na lidação humana com o tempo, da qual nunca as mãos ficam limpas. A ausência presente pode ser uma ausência da presença ou a presença de uma ausência. Só se pressente esta falta registada porque ela encarna sintomas, manifestações do invisível. Chegam-nos em sentimentos que “são as experiências subjectivas do estado da vida, ou seja, da homeostasia”⁹¹. Cardoso Pires só sofreu na cura a experiência da doença, uma vez que a consciência é necessária para a construção de sentimentos e estes, por sua vez, da subjectividade, o que implicou a suspensão de si mesmo. Com a recuperação da consciência e, conseqüentemente, da memória, enquanto registo interno das imagens mentais, indissociável do seu tratamento, através da emoção e do sentimento gerados, surgiu a tal presença da ausência, o acontecimento, enquanto perda imprevista da linha, que provoca a discordância. A partir daí, o sofrimento, comprovando-o as metáforas e a adjectivação, que nascem da subjectividade. É possível, então, dizer o período de doença: “Calvário” (p.27), “trevas” (p.38), “morte” (p.43, p.51), “exílio” (p.52), “aniquilamento” (p.58), “pesada babilónia” (p.62). O tempo passa a ser sentido. Aliás, passa a existir, porque sem memória não há tempo. Cardoso Pires viveu a relação entre

⁸⁹ Epígrafe de Carlos Drummond de Andrade.

⁹⁰ Henri Bergson, «A Memória ou os Graus Coexistentes da Duração», *Memória e Vida*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.49.

⁹¹ António Damásio, «Capítulo 1 – Da condição humana», *A Estranha Ordem das Coisas, A Vida, Os Sentimentos e as Culturas Humanas*, op.cit., p.42.

a “vida anterior” e “a interior”. Explica que “sem referências do passado morrem os afectos e os laços sentimentais” (p.25). A desordem, denunciada pelo sentimento, enquanto “processo natural de avaliação da vida relativamente às suas perspectivas”⁹², aquando da invocação da “memória de uma desmemória”, como identifica o autor, diz respeito à não propriedade, logo, a um descontrolo do estado do seu corpo, que tem que ver com o facto de não ter sabido de si, não ter lido, nem escrito o seu próprio texto, o qual não tem significado sem sujeito, pois é este que o confere: “Tudo o que me aconteceu nestas paragens cabia aos outros, não me tocava” (p.65). É o sentido de pertença, que é a base da individualidade, na medida que é condição de distinção entre o eu e o outro, necessária até para que o eu possa outrar-se, uma vez que a alteridade, como refere Lévinas, só é possível a partir de mim, que permite a retomada de uma narrativa, ou seja, da subjectividade.

Para conquistar a “saúde do momento”, como designavam os gregos, a qual não é natural, mas aprendizagem, exercício, trabalho, o que explica a utilização do verbo no infinitivo (“aprender”), há que operar uma transformação no discurso interno, pois é nele que assentam as representações, que são os pensamentos, a partir dos, e nos, quais habitamos. Para alcançar uma nova leitura, dialogará com o outro (o “eu” doente). Porém, para isso, terá de o matar, ou seja, desamarrar-se da impossibilidade de revelação, trazendo para o presente, criando-o.

A imagem literária é tecida do invisível, figurando-o. Deste modo, confere uma ordem, que não anula o disperso, mas engloba-o. Entende-se a comparação entre o poeta e o vidente, a qual reside na cegueira, que é uma outra relação “com o não-visível, o não-reconhecível das imagens e dos conceitos”⁹³, como explica Silvina Rodrigues Lopes. Determinadas ausências não são acedidas de outra forma que não a invenção, apesar de ser outra ausência, na medida que é intocável, porque não se sabe o que se ausenta. A interrupção é aceite. A escrita traz o sujeito à presença, simplesmente, porque escreve segundo o que (se) faz presente. Uma vez que a consciência é o estado mental alerta e desperto que “permite ao seu dono experienciar em privado o mundo à sua volta e (...) aspectos do seu próprio ser”⁹⁴, são as imagens mentais, que fluem na mente segundo a perspectiva de quem as possui, que constituem o material orientador

⁹² *Ibid.*, «Capítulo 7 – Os afectos» p.153.

⁹³ Silvina Rodrigues Lopes, «Literatura e Circunstância», *Anomalia Poética*, Lisboa, Vendaval, 2005, p.27.

⁹⁴ António Damásio, «Capítulo 9 – Consciência», *A Estranha Ordem das Coisas, A Vida, Os Sentimentos e as Culturas Humanas*, *op.cit.*, p.203.

para qualquer criação. Em relação ao sentido de posse de si, devido à consciência, Damásio escreve: “*Sei que as imagens me pertencem a mim, dono da minha mente e do corpo no interior do qual essa mente está a ser fabricada, dono do organismo vivo que habito*”⁹⁵. As assinaturas presentes na obra de Cardoso Pires, provam esta desapropriação e não-habitação de si. Chama-lhes “caligrafia enlouquecida”. Há uma mão que não se pode comprometer, puxar para (que si?), porque não tem um nome. A tentativa da sua mão se aproximar dessa, explorar a distância, só é possível graças a um desdobramento que permite ver:

Assim, ao ver o meu Outro eu a pentear-se com uma escova de dentes num quarto de hospital (conforme me contaram depois) pergunto-me quantas vezes lhe aconteceu aquilo e logo de instante vejo uma enfermeira a aparecer por trás e a trocar-lhe a escova pelo pente (...). E ele a obedecer-lhe sem a menor resistência (...). Sempre este jogo?, pergunto. (p.25)

Segue-o, logo desloca-se. Pergunta-se porque desconhece. Não o abarca. Por isso, pode encontrar. Pondo o fora a viver, aprende a morrer, descentralizando-se. Cria as condições para o diálogo consigo mesmo (*eis heauton*), por via de um esforço para sair do lugar, mudar de perspectiva, movimento que, em Platão, tem que ver com a visão universal, a sintonia com o cosmos, liberta do parcial e passional. “Aprender a ler” diz respeito à conversão do olhar, pois, “o cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento”⁹⁶. Neste sentido, Foucault repara que há um parentesco do termo *epiméleia* com *meléte*, entre “exercício” e “meditação”, respectivamente. A escrita, ao introduzir o sujeito no exterior, onde se perde, porque é um meio comunitário, constituindo-se sujeito-objecto, adopta o papel dos olhos dos outros: “El hecho de escribir da la impresión (...) de encontrarse en publico, de ofrecerse como espectáculo”⁹⁷.

Este distanciamento é uma outra compreensão, pois um outro modo de ver, que, para os gregos, emergia através do processo escultórico, que, para formar, retira. Então, “dialogar con uno mismo supone, al mismo tiempo, luchar consigo mismo”⁹⁸. *Epiméleia* aparece por acções, que incorporam uma atitude interior, “pelas quais nos

⁹⁵ *Ibid*, p.209.

⁹⁶ Michel Foucault, «Aula 6 de Janeiro de 1982», *op.cit.*, *Hermenêutica do Sujeito*, p.15.

⁹⁷ Abade António, citado, a partir de Doroteu de Gaza, por Pierre Hadot, «Ejercicios Espirituales», *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua*, *op.cit.*, p.70.

⁹⁸ Pierre Hadot, *Ibid.*, p.37.

assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos”⁹⁹. Estas correspondem à designação de “exercícios espirituais”, segundo Hadot. Constituir-se como espectador permite a separação, que não exclui um envolvimento, o qual faz com que tal acção tenha importância. Encontra-se aqui uma outra prática de si, levada a cabo pela civilização grega arcaica, o retiro (*anakhóresis*), um movimento de saída do espaço habitual, que tem início e visibilidade com o próprio deslocamento do corpo, que se ausenta e, de certa forma, se desliga, com o intuito de que esta mudança chegue à alma.

O título da obra de Cardoso Pires pode ser interpretado na sequência deste desdobramento não-coincidente. O salmo 130, *De Profundis*, é cantado por um salmista que se encontra no “fundo do abismo”, pedindo a Deus para ser ouvido. Como espera sê-lo, é considerado um cântico de esperança. Uma vez que o abismo é um espaço que rompe a horizontalidade, que é o habitual, quotidiano, o chão onde nos movemos, criando uma lacuna vazia num nível inferior e mais profundo, faz emergir a verticalidade numa orientação descendente. Quem se aproxima do abismo, dirige o olhar para baixo e quem nele se encontra, para cima, posição corporal de esperança e de passividade, porque dependente de outro para regressar à superfície. A obra tem que ver com este gesto, que é um movimento, de escuta de Cardoso Pires do pedido de auxílio do Outro-doente. Este pedido é um pedido de autor (que no salmo é Deus), pois só este poderá resgatar aquele período de vida, aquela forma de não ser, que se encontra num buraco de tempo, numa obscuridade de luz total. Um texto de Pessoa sobre o sofrimento, intitulado «De Profundis» espacializa-o numa geografia próxima do abismo, onde o tempo “não avança” e “parece circular em torno de uma vida da qual cada circunstância está regulada segundo um molde imutável”¹⁰⁰. O abismo é a impossibilidade de avanço. *Valsa Lenta* traz a música. Aliás, acentua, porque o salmo é um canto, que inicialmente era dançado. Porém, há ainda uma composição de Mozart, que partilha o título, bem como o facto da música ser um elemento presente nos seus companheiros de quarto, Martinho, que tinha o walkman ligado durante grande parte do tempo, e o outro, Ramires, que dizia que um médico seu conhecido o operaria, fazendo-se acompanhar por música. Ao regressar a casa, deixando para trás o hospital, Cardoso Pires imagina que, “àquela hora estaria alguém suspenso entre a terra e o céu”, acrescentando: “Ponho-lhe música de fundo, uma música burlesca, se possível, como o

⁹⁹ Michel Foucault, «Aula de 6 de Janeiro de 1982», *op.cit.*, p.15.

¹⁰⁰ Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos*, V.1, Lisboa, Ática, 1968, p.227.

«Quarteto das Dissonâncias» de Mozart. Música, porque não? No renascer de cada vida a música é um privilégio abençoado, já lá dizia o empreiteiro Ramires por outras palavras” (p.62). Ora, a música é o autor que coloca quando já não está lá, quando saiu. Em «Entrelinhas duma Memória», diz ter encontrado numa expressão de uma das filhas do Prof. João Lobo Antunes, acerca da actividade deste, a “síntese mais expressiva do fenómeno” que designou “por morte branca” (p.65): operar memórias. A possibilidade de pôr música, pela escrita, num acontecimento, aproxima-se desta acção de compor. Voltando a Mozart, é curioso o apontamento que Lobo Antunes faz no prefácio, citando parte de uma biografia do compositor, de autoria de Maynard Solomon, respeitante ao «Quarteto das Dissonâncias»:

«aqui (no primeiro andamento, o Adagio), Mozart simula o próprio processo da criação, mostrando-nos os elementos do caos e a sua conversão em forma (...) a transição da escuridão para a luz, do mundo subterrâneo para a superfície (...) e agora, no Allegro, o tema emerge, elevando-se, já liberto, transcendido o medo da aniquilação». (p.17)

Todavia, a sua criação é uma valsa lenta, que emerge quando transcendido o medo de se “abordar (...) como sujeito de livros e de escrita” (p.58) e é só como despedida, passado dois anos, que a acrescenta porque, como disse, “No renascer de cada vida a música é um privilégio abençoado”. Continuando a reparar no diálogo entre o prefaciador e o autor, a organicidade associada ao parto do livro, cujas marcas ainda estão presentes no manuscrito, acentua a vida nova, pulsátil, que, simultaneamente, faz de Cardoso Pires, um “amigo novo”. Há então uma correspondência simbiótica entre a obra e o autor, sendo a primeira comparada, por Lobo Antunes, a um “recém-nascido cuja gestação se acompanhou de perto” (p.7).

Gonçalo M. Tavares refere que “o que entendemos está dentro e o que não entendemos está fora”¹⁰¹. Mas a literatura está na fronteira, onde se convive com o que não se entende e não se vê, a memória e a “desmemória”, sendo dessa relação que nasce uma outra visão, um outro entendimento, uma outra memória. Nas palavras de Rodrigues Lopes, propor-lhe uma imagem

é antes de mais fazer face ao que se retira, ignorá-lo sob o pretexto de o reconhecer. Essa imagem-máscara é uma barreira face ao vazio de sentido mas

¹⁰¹ Gonçalo M. Tavares, «I- O Corpo no Método», *op.cit.*, p.31.

não deixa de ser o índice de uma dissimulação intransponível, por detrás dela não se encontra nada. Convocada pela escrita, uma palavra-imagem não se converte como tal em revelação¹⁰².

Ao escrever, constitui um predicado (o Outro-escrito), do qual é sujeito. Um sujeito que não se separa, mas que, pelo contrário, deixa-se transformar pelo predicado. Esta é uma das razões propostas, para além da que se prende com a biográfica (ser escritor), que levou Cardoso Pires à relação com o acontecimento por via da escrita, que é a sua forma, por excelência, de configuração, termo de Ricoeur para “el arte de composición que media entre concordancia y discordancia”, sendo a primeira o fruto da *poesis* da segunda, pois no início continua a ser o caos. E o início continua.

Contrariamente, em *Fernanda*, a dor é uma memória. A obra é aberta deste modo: “*Nessun maggior dolore che ricordarsi/ del tempo felice nella miséria*”¹⁰³. A morte é uma memória, seja a morte em si mesma, enquanto saber-se ser que morre/rá, seja pelo outro morto que, quanto mais próximo, mais faz a morte chegar perto, atingir um “nós” que também se é. A memória sente-se e, assim, a morte vive-se. A propósito deste saber da morte pela memória, Ernesto escreve: “Ontem à noite (...) contava-lhe as ocorrências do dia, associava-as às minhas tristezas e alegrias, *quando de súbito me lembrei que estava morta*” (p.22)¹⁰⁴. Esta lembrança transforma tudo, é o instante que abre uma fenda, que é uma ferida, ou que não a abre, mas pisa-a e só se apercebe quando nela tropeça e procura agarrar-se às paredes, arranhando-as com unhas de sal. Para dentro dela descarrilou o tempo e “nesse instante, tudo, o passado, o presente, o futuro se tornou baço, cinzento” (p.22). O tempo futuro é a raiz dos restantes. Sentindo esse tempo como o lugar da morte, diz tê-lo vivido com a morte de Fernanda. Esta experiência coloca a morte separada da falência total do organismo. Então, não há futuro. Aliás, também não há o passado como fora concebido até ao anúncio da morte de Fernanda, comprovado, posteriormente, pela imagem onde o tempo parou, a do “quarto de hotel”, da “cigarreira” e do “livro abertos em cima da mesa de cabeceira” e do “colar em cima da cama” (p.33). Os tempos nasceram, o que acompanhou e foi acompanhado por uma saída do lugar. O tempo anterior ao acontecimento torna-se, desta forma, posterior, pois é lido e escrito à sombra dele. Só depois, a despedida, na noite de 3 de Janeiro, se tornou a última. É como se houvesse duas noites, a ordinária,

¹⁰² Silvina Rodrigues Lopes, «Literatura e Circunstância», *op. cit.*, p.30.

¹⁰³ Dante, *Divina Comédia* (Inferno, V, 121-123), citado por Ernesto Sampaio.

¹⁰⁴ Sublinhados meus.

vulgar, e a estranha, inultrapassável, isolada. Esta última só adquiriu existência pela morte de Fernanda, a segunda, a vivida por Ernesto um tempo depois, que se tornou um único, e simultaneamente, por consequência, operou uma cesura nos tempos vividos, ao acrescentar-lhes o tempo a viver, o presente. Então, a existência autêntica, como a possibilidade de antecipar, deixa de ter valor.

Encontramos a ilusão, o remorso e a saudade, relações de sofrimento com o tempo, associadas a uma cegueira, a uma parte de si num outro lado, um deslocamento, que forma um desencontro, na vivência, sentido quando foi expulso desta pelo seu próprio acabamento, isto é, a morte de quem amava. Somente com o tempo selado, sem qualquer possibilidade de recuperação e recomeço, a não confundir com regresso, que afastasse uma repetição, experiencia o desajuste entre o real, o que se viveu efectivamente, e o ideal, o que deveria ter sido vivido, segundo o reconhecimento da potência da vida com o outro. Pela saída das possibilidades, emerge uma distância que as permite ver. Essa visão constitui uma sabedoria, uma compreensão, que o leva a dizer que a lidação humana com o tempo é um “desastre”, na medida que este é usado de forma “inconsciente” e “cega” (p.23). A ilusão é o desconhecimento do presente que, por nele se viver sem outros tempos, nos coloca profundamente de fora, enquanto lugar de alienação:

(...) eu não sabia o que era o presente. Possuía-me um sonho de que julgava poder encontrar equivalentes na vida, e que entretanto ia preservando avidamente. Era tal a sua continuidade que o correr dos anos não lhe trazia qualquer mudança (...). Digamos que o turbilhão do tempo não me afectava. (p.23)

É o fora do demasiado dentro, que não permite a distinção. A não-afecção em relação ao tempo não diz respeito a uma libertação deste, mas, porque não consciente, a um não uso da vontade, o que impedia o exercício de conversão. O grande motor deste último é a memória da morte. Trata-se do cuidado heideggeriano, que reside na capacidade de potenciamento do si autêntico, que se vai fazendo, porque nunca está feito, sendo, por isso, o impossível, através de um adiantamento da totalidade da vida, pela consciência de si como ser-para-a-morte. Contudo, o “cuidado” em Heidegger, ao contrário do pensamento desenvolvido neste trabalho, que reside no cuidado-acção, é o próprio ser da pre-sença. Ou seja, o ser é cuidado no sentido do poder ser. Continua sendo cuidado, mesmo levando uma “existência inautêntica”, num encobrimento do ser, que se dá por via do esquecimento de si, que é um desvio, fuga, de si mesmo. A

angústia surge como a possibilidade de abertura ao mundo como mundo, trazendo consigo a estranheza, o “não sentir-se em casa”, porque o seu objecto é indeterminado: “Aquilo com que a angústia se angustia é o “nada”, que não se revela em parte alguma”¹⁰⁵. Ao retirar o ser da impessoalidade, a angústia singulariza-o, permitindo o questionamento da sua existência, por via do seu carácter finito. A pre-sença vem a si pelo porvir, o que faz com que a temporalidade seja a estrutura do cuidado, conferindo uma unidade ao ser-no-mundo. Unidade que não é totalidade, pois, existindo, há possibilidade, isto é, o que não é real, logo “algo pendente”. Quando “a presença “existe” (...) ela também não-mais-está-presente”¹⁰⁶.

É a memória da morte que permite cuidar da vida, porque coloca no lugar certo, isto é, o que realmente se habita, o incerto. Se filosofar é aprender a viver, “filosofar es aprender a morir”¹⁰⁷, como escreve Montaigne. É de morrer que se trata, e não de morte, porque o que se fala é de metamorfose. A amnésia de Ernesto tem que ver precisamente com a ignorância desse “segredo” (p.24), que é a morte, do qual diz que, “ontem como hoje, devia absolutamente guardar” (p.24). É nessa negligência que tem origem o remorso. De repente, o tempo, que desconhecia, aparece personalizado e apanha. Não apanha sem prender. Este “homem que passava o tempo a fugir do tempo” foi apanhado “sob a forma do remorso que nos torna prisioneiros do que fizemos e não fizemos, ou pior, do que através de nós foi feito por e na pessoa que foi a paixão da nossa vida” (p.24). Nesta última expressão lemos uma espécie de instrumentalização exercida pelo tempo sobre uma vida que se faz frágil, vulnerável, pela incapacidade de responder ao desafio de ser mortal, porque, há um aturdimento que provoca um desconhecimento dessa condição, enquanto teoria encarnada. Trata-se do estado de vida “inautêntico”. É uma memória activada, que só se dá depois de ser vivida. Então a culpa sentida é-lhe, simultaneamente, transcendente. Este aspecto constitui um ponto de interesse, pois no pensamento de Sampaio, ao longo da obra em reflexão, apesar de ser claríssima a abordagem de um mundo sem deus(es), entra uma força inatingível, que não é humana, mas que, paradoxalmente, tem uma vontade, intenção. Esta reside no aniquilamento da vida, expresso na figura de Gorgona, monstro da mitologia grega que

¹⁰⁵ Martin Heidegger, «Sexto Capítulo – A cura como ser da pre-sença», *Ser e Tempo, Parte I*, 4ªed., Petrópolis, Vozes, 1993, p.250.

¹⁰⁶ Martin Heidegger, «Primeiro Capítulo - A possibilidade da pre-sença ser-toda e o ser-para-a-morte», *Ser e Tempo, Parte II*, 3ªed., Petrópolis, Vozes, 1993, p.16.

¹⁰⁷ Montaigne, citado por Pierre Hadot, «Ejercícios Espirituales», *Ejercicios Espirituales e Filosofía Antigua, op.cit.*, p.42.

transformava em pedra os que o olhassem. Então, qualquer contacto com o futuro, presente na imagem “horizonte negro e vazio” (p.25), que é comparado ao rosto de Gorgona, é o confronto com “a impossibilidade da visão”, e simultaneamente com “o que não se pode deixar de ver”, isto é “ver a impossibilidade de ver”¹⁰⁸, nas palavras de Agamben.

Na medida que o remorso é vivido na impossibilidade de alteração da prática, uma vez que Fernanda já não existe para além de si, mas apenas do pensamento, não deverá haver esperança, enquanto hipótese de melhoria, a qual passaria, como foi abordado, pela consciência da morte. Uma vez que a esperança é uma espera, é vista como uma dependência, “pois é quando se espera que o tormento redobra, que se está à mercê do ser ou da coisa que se espera. À mercê da sua ausência” (p.26). Então, “a manhã é uma cadeira, a tarde uma cadeira, e a noite o fantasma sentado de um rio que julga continuar o seu curso à procura das margens” (p.73). Este efeito também lhe é causado pela saudade, na medida que a toma como desejo, “o mais cruel, o mais irrealizável dos desejos, pois escarniça-se em chamar a grandes gritos aquilo que bem sabe não voltar, e assim só pode ser tormento sem fim, perpétuo devorar de si mesmo”(p.26). A saudade alastra o passado para o futuro. Ernesto Sampaio descreve-a como uma recusa do presente. Assim, se o presente é angústia, há que acolhê-la, não entretê-la, desamarrando-se do “nada” (concebido como o acabado, irreversivelmente desaparecido), que se distingue do nada, pois este último é a ausência encarada como tal, sem subterfúgios, uma vez que as paixões impedem que se viva na verdade. Pretende relacionar-se com angústia sem a ela se submeter, de forma a proteger-se da escravidão de qualquer tempo: “Aceitá-la sem me instalar nela, sem que se torne por sua vez refúgio, ou tentação de um refúgio” (p.26). Então, essa memória do futuro, não se fazendo presente a tempo, em vez de libertar, amarra.

Responder, relacionar-se com a perda, passa pela tentativa de costura da memória, que é, necessariamente, de si, enquanto narrativa. Pela escrita, procura tornar-se sujeito desta, de modo a poder “seleccioná-la, distanciá-la, acomodá-la” (p.22). É ela, por excelência, o elemento de ligação, logo causador de sofrimento. Domando esse animal devorador, Ernesto crê libertar-se. Alteram-se as posições e é o sujeito que escreve que a des(a)fia. Ruptura da ruptura morte. Formalmente, a solidão é procurada através do fragmento, como já pudemos pensar. O fragmento introduz a distância, que

¹⁰⁸ Giorgio Agamben, «O “muçulmano”», *O Que Resta de Auschwitz*, São Paulo, Boitempo, 2008, p.61.

propicia a solidão. Escrever como cortar(-se), retirar(-se), fazer o que a morte fez a Fernanda. As páginas surgem desligadas. A recusa do encadeamento pode ser vista como uma tentativa de realizar a pretendida selecção da memória, decidir sobre esta, trancar o passado para deixar a saudade. O que se procura na escrita é uma rede para amparar a queda. Uma rede que escoe a memória. Uma rede de esquecimento, pois

Para se viver no presente, e para que esse presente contenha alguns germes de futuro, é preciso esquecer. Não digo perder a memória, mas seleccioná-la, distanciá-la, acomodá-la à necessidade que todos temos de saborear o presente, de manter indemnes as possibilidades de novos começos. (p.22)

Notemos que a vontade de morrer, acabar, é, encobertamente, a de viver, começar, que se encontra nos exercícios espirituais sob a forma da libertação da individualidade para chegar à universalidade. É aqui que a leitura de Hadot segue um caminho distinto da de Foucault, na medida que o primeiro considera que a escrita não é propriamente um exercício de construção do eu, que se escreve a si mesmo, logo de identidade, mas de superação. O autor refere que a meta inalcançável do filósofo é a sabedoria, a qual corresponde a uma “forma de existencia caracterizada por tres aspectos fundamentales: la paz espiritual (*ataraxia*), la libertad interior (*autarkia*) y, salvo el caso de los escépticos, la consciencia cósmica (...) (*megalopsuchia*)”¹⁰⁹.

A decisão de escrever é a de lutar pelo bem, o transbordo do facto. Sendo a sua existência, tal como a conhece, construída pela memória, para que esta desimpeça o caminho da transformação de si, deita-se ao fogo. Elemento que opera uma passagem rápida, o fogo torna as matérias distintas numa só, de tal forma que há uma alteração da natureza. Ao longo da obra, há um apelo à sua acção, numa expectativa de regressar ao “um”, à inteireza, pressentida como paz. Com a morte de Fernanda, terá de ser o inverso desse “um”, a sua própria anulação, porque “o amor não admite a menor restrição: tudo ou nada, sendo o tudo a vida e o nada a morte” (p.89). Permitindo o desaparecimento completo, faz com que ninguém morra (para alguém). Todavia, o fogo também inscreve, gravando para perdurar. Assim, o amor, sustentado pela memória, é-lhe consubstancial. Desse modo, Fernanda continua, pela materialização da sua acção em corpo vivo. Ernesto diz-lhe:

¹⁰⁹ Pierre Hadot, «Teología Negativa», *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua*, op.cit., p.253.

Não é por teres morrido que deixaste de realizar o único verdadeiro milagre, o do *encontro na terra*, cujo sentido está inscrito a letras de fogo no mais profundo de mim próprio. Este sentido é que o amor é mais forte do que a morte e o homem maior que deus, que o homem existe e deus não. (p.56)

A obra convoca vários tipos de fogo. O fogo interior, o que brilha, uma espécie de sangue, na medida que é da ordem do singular e do vivo, atribuindo cor, e que, pelo amor, é a própria comunhão. Neste sentido, Ernesto descreve Fernanda como a “mulher geradora de luz” (p.56), “vida ardente” (p.59), cuja voz era “o poente” (p.49), os seus olhos, detentores de luz (p.53) e, mesmo morta, “arde sob a neve” (p.68). Referindo-se ao esvaecimento e esvaziamento que tem acontecido em si, diz: “Aqui já não há fogo para apagar” (p.51). Era Fernanda que o acendia, pois, escreve Bachelard, “o amor não é mais do que um fogo que se transmite” e “o fogo é um amor que se descobre”¹¹⁰. A presença do fogo debaixo da neve preserva a coexistência de elementos que se anulam mutuamente. Algo arde no interior da neve, confundindo a superfície. Há uma existência escondida que cria e acolhe contraditório. A casa, enquanto espaço íntimo, lugar da vida dos amantes, refúgio, porque calor ameaçado, é comparada à “fogueira de um acampamento”, rodeada de feras, “antes de raiar a madrugada” (p.84). As feras, na *Divina Comédia*, aparecem como criaturas do Inferno, que se divide em círculos, a mesma geometria aqui encontrada. Reparemos que a luz é uma particularidade exaltada em Fernanda, fazendo-se o “sol” (p.69) de Ernesto, isto é, a condição de vida. O fogo exterior, o que queima e desidrata, do tempo e da morte, “fornalha negra” (p.84), cuja força alcança uma intensidade exacerbada, incontável, é responsável pela destruição. As cinzas fazem da mulher “imagem negra na memória do homem” (p.28). É dele que emanam as chamas lentas do inferno. É contra ele que surge o fogo criado pelo ser humano, o da “lareira”, lançado à memória, os livros, feitos de “coisas passadas”, “ilusões apanhadas ao acaso”, “frases grotescas em forma de lebres mortas outrora vivas”, “peles de coelho” (p.52), restos, contornos, abandonados pela voz que lhes soprara por dentro enchendo-lhes as vísceras de ar quente. Memória afectiva, material facilmente inflamável, “página em forma de coração empalhado” (p.52). Fogo para “poder escrever” (p.52), isto é, fazer brilhar a vontade em pleno temporal do destino, esquecer e “tirar partido das suas possibilidades de não ser” (p.66). A escrita aparece, em Ernesto, como uma busca da fala sem espaço, ou seja, sem sujeito, uma brincadeira

¹¹⁰ Gaston Bachelard, «Psicanálise e Pré-história, O Complexo de Novalis», *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Estúdios Cor, 1935, p.52.

que faz da fogueira uma gargalhada. Instala a impossibilidade de separação, porque já separado. Esse é o fogo roubado por Prometeu. É no poder de dissociação eterna que a morte, quando há amor, verdadeiro encontro, que, afinal, se dá no ar, num salto onde os seres se cruzam, esquecendo que a linha que os lançou logo os puxa para cair num outro lado, é sofrimento atroz. Segundo Bachelard, foi do encontro dos corpos que se aprendeu o fogo. O autor defende que não foi um raio ou um vulcão, do qual o ser humano não se teria aproximado para se aquecer, mas sim fugido, porque assustado, pressentindo o perigo que constituiria para a sua própria vida, porém a memória de uma experiência íntima, sexual. A escrita é perfumada dessa memória do encontro com os corpos que seduziram, do desejo de os penetrar sem chegar ao fundo, mantendo esse bafo através da sua própria modelação.

A experiência paradoxal que caracteriza o luto, proposta por Derrida, que começou a ser problematizada na Parte I, integra o impulso de esquecimento e de memória, largar e agarrar, apagar e conservar. Assim, a escolha do fogo tem que ver com a habitação contraditória que é o próprio sujeito, em exploração por que devir se inclinar, num tempo sem mestres, mas com fome de saber. Essa exploração, que é um exercício espiritual, passa pela fricção da pena e da mão sobre a página, do ser e do não-ser, na esperança de alguma luminosidade. Sim, porque a inexistência de esperança revela-se no imóvel, inalterado, e a vinda à escrita é uma vinda à vida. Mesmo que não se saiba o que se procura, é uma insistência no desconhecido, mantendo livre a possibilidade de encontro, um esforço. A escrita, ao unir o instinto de viver e o de morrer, aproxima-se do erotismo, segundo Bataille. Este último é uma experiência interior (e, por isso, distingue-se da actividade sexual), procura a dissolução do descontínuo, do fechamento do ser, o que corresponde a uma perda de si, que é uma morte, no momento da pletora. Assim, é sempre uma violência, perturbando a ordem do ser constituído, “do ser que se constitui na sua descontinuidade”¹¹¹. Porém, é a sua condição de libertação. Ernesto Sampaio diz que a morte determina a escrita, pois é a razão desta procurar um presente “absoluto, independente de quaisquer limites”, “o passo além”, que é “semelhante à transgressão” (p.50). Então, é, também, a morte que faz nascer o erótico, porque introduz as “aspirações primordiais do indivíduo”, às quais o amor dá corpo:

¹¹¹ Georges Bataille, «Introdução», *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1988, p.15.

(...) o amor oferece uma via de transmutação que culmina no acordo da carne e do espírito, tendente a fundi-los numa unidade superior. O desejo, no amor, longe de perder de vista o ser da carne que lhe deu origem, sublima o seu objecto numa espécie de sexualização do universo que restabelece no homem uma coesão anteriormente inexistente (página não numerada, correspondente à 89)¹¹².

As queimadas limpam os campos e as cinzas são fertilizantes. Cultivo de si, preparação da terra, domínio instável, porque exposto à contrariedade dos temporais, das secas, das chuvas intensas, dos raios fortíssimos, dos animais. Os exercícios de meditação, integrantes dos espirituais, tocam a mão do agricultor: “intentar dominar el discurso interior para hacerlo coherente, para poner orden en él gracias a ese principio sencillo y universal entre lo que depende y lo que no depende de nosotros, entre la libertad y la naturaleza”¹¹³. Queimar parece oposto a semear, mas tudo acontece sob e sobre o mesmo solo. Os exercícios espirituais e a literatura encontram-se aí, na superfície que exclui o que na profundidade se sustenta. Chamemos Hadot, que toma por exemplo Marco Aurélio, para notar um aspecto comum a várias obras dos antigos, a incoerência. O autor considera que a leitura destes deve ser consciente de um género literário destinado a servir de guia espiritual, onde o sujeito é lançado, tratado, recolhido, estando expostos estes movimentos dialógicos. Nesta tentativa de se pôr diante da forma desejada, aliviada, avistam-se nuances de uma técnica, praticada por Aurélio, de desconstrução, enquanto processo de reduto a um estado cru do que é vivido como valioso, belo e bom, gerando uma imagem que provoca repulsa. Pela linguagem, trata-se de criar uma representação depreciativa do que cativa(va), como se se operasse uma destruição dos ornamentos, que são atributos dos olhos humanos, e não da coisa em si, alcançando-a na sua pureza, ao desligá-la do sujeito que a percebe. Para Marco Aurélio, desafectar é despir: “Cuando las cosas parecen en exceso seductoras ponlas al desnudo, enfréntate a lo escaso de su valor, aleja las historias que se explican de ellas y de las cuales se enorgullecen”¹¹⁴. Atentemos na imagem de Fernanda, que Ernesto descreve: “(...) coisa prometida aos peixes, cadáver que acende os olhos dos ratos e os raia de sangue” (p.28).

¹¹² Descrição do amor sublime muito semelhante com a de outro surrealista, Benjamin Péret: “Partiendo de las aspiraciones primordiales más poderosas del individuo, el amor sublime ofrece un medio de transmutación que conduce al acuerdo de la carne y del espíritu, llevándolos a fundirse en la unidad superior donde no puede distinguirse una de otro”, Ángel Pariente, «Amor», *Diccionario Temático del Surrealismo*, Madrid, Alianza, 1996, p.28.

¹¹³ Pierre Hadot, «Ejercicios Espirituales», *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua*, op.cit., p29.

¹¹⁴ Marco Aurélio, citado por Pierre Hadot, «Marco Aurélio», *Ibid.*, p.120.

Ao mesmo tempo, para que uma luz subsista é convocado o texto poético, que se constrói a partir da aproximação e da distância, sem tocar nem cobrir o real, assumindo a impossibilidade de coincidência pela própria ordem em que se apresenta, a linguagem. A incapacidade de o dizer, manifestada no próprio dito, é dita e, assim, é a relação mais sensível à sua presença. Simultaneamente, o poema é um segredo, na medida que o outro não sabe o que me disse. É intransmissível na medida do efeito, porque pertence ao vivido. Como a “minha língua me pertence pela poesia”¹¹⁵, a poesia me pertence pela memória. É uma das razões para que a poesia seja excessiva, na medida que o poema congrega infinitas imagens das vozes que com ele dialogam. Para além disso, o ritmo. Foi a partir do movimento de rotação da Terra, da luz e da escuridão, e do seu próprio corpo, do batimento cardíaco, que o ser humano intuiu o tempo. Ora, a poesia tem a particularidade de ser um trabalho do ritmo, a partir de um tempo cuja unidade de medida não é universal. É através da criação que é conferida existência exterior a esses tempos, o que significa a doação de espaços. O gesto da escrita literária é um contratempo. Vem sempre dizer que não há O Tempo, porque “os relógios interiores distribuídos aos homens não marcam todos a mesma hora”¹¹⁶. Há relógios parados. Relógios muito lentos. Relógios cujos ponteiros rodam para a esquerda. Outros, que, de tão rápidos, nem conseguimos acompanhar a rotação com o olhar. Ernesto está doente do tempo. A dor é um rolo das horas, amassa-as para as estender. A sua Terra parou no lado de sombra. O coração não bate. Não é a Terra e o coração que são com os outros. São os de “dentro”. Com frequência encontramos a referência a este lugar não-lugar, onde se dão estes tempos atemporais e os mortos permanecem: “Atros queimados de sal, nada pode impedi-los de governar por dentro. Permanecer por dentro. Endurecer contra a casca. É por dentro que negamos ao vazio o seu reino. É lá que a tua sombra ainda está nos meus olhos” (p.34).

Ao escrever dilata esse “dentro”, sendo já outro “dentro” para a página, o qual passa a ser também um fora, uma vez que introduzido no mundo partilhado. Então, algo é deitado ao fogo sem arder, brilhando. Ficar a brilhar para além de si. A esse brilho que faz frente ao vazio, que está nele como um estrangeiro, chamou *Fernanda*. Com esta salvaguarda, colocando o outro fora, um outro que era o centro, por via do nome, a

¹¹⁵ Jacques Roubaud, *Poésie, etc.*, Paris, Slork, 1995, citado e traduzido por Paula Glenadel Leal, «A poesia como espiral da memória», *Revista da ANPOLL*, nº5, p.183-193, jul./dez., 1998, p.19. Consultado em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/310/323>.

¹¹⁶ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido – O Tempo Reencontrado*, VII, Lisboa, Relógio D’Água, 2005, p.312.

presença dele em si, o que, por consequência, arrastaria o seu próprio deslocamento para o não-ser, o que corresponde à morte, pode pedir à Noite que venha:

Noite sem rasto guia-me até ao meu destino
Escondido na solidão das ruas
Inconcreto na vastidão das horas
Onde tu existes misteriosa e nocturna
No teu perfil de bruxa e de rainha
Correndo saudosa pelo íntimo da terra
Como um fogo secular
Deslizando no vidro da madrugada
Azulando de raios gelados o dia que nasce
Viva e oculta
Cada vez mais viva e oculta
Cada vez mais única de amor humano
Com a tristeza das luzes marítimas
Com a gravidade de quem parte
Serenamente para sempre (p.87)

É a solidão total, a matéria de Tudo, que se apresenta sob a forma de cada coisa. O pedido do poeta é que desabroche. A Noite e a Morte partilham o sono, o esquecimento, a queda, o não-ser-aí, o oculto, o sombrio. A suspensão do tempo e do espaço, através do sono, é a forma conhecida de não-estar. María Zambrano, em *Os Sonhos e o Tempo*, refere que a saída da visão, deixando de ver e de ser visto, significa que o sujeito não está presente: “Não está *aqui*, mas sim num *ali*, num *ali* que é também um *além*. Ali enquanto corpo; além enquanto pessoa, enquanto alguém a quem dirigir-se”¹¹⁷. Em «(Desa)prender o Tempo», Manuela Parreira da Silva, em referência a Catherine Clément, escreve sobre a “síncope da noite”:

desse intervalo em que se desaprendem os contornos, os limites, as distâncias, e os gestos, os nomes, a cor da pele, desse intervalo em que somos roubados,

¹¹⁷ María Zambrano, «Capítulo I – A Vida: Sono-Vigília», *Os Sonhos e o Tempo*, Lisboa, Relógio D'Água, 1994, p.32.

espoliados de nós num rapto, num arrebatamento (*ravissement*), em que nos esquecemos de ter dono ou abdicamos de ser escravos, num despojamento total¹¹⁸.

Como alguém que chama pela mãe, o sujeito poético em «Abdicação», de Fernando Pessoa, dirige-se-lhe, pedindo colo para descansar do tempo: “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços/ E chamam-me teu filho”. É ela que traz o sono e embala os cansados. A passividade é activamente procurada. O gesto de escrever a memória, que se faz presente pelo traço do que falta, é um deixar tudo para partir.

1.2. Passagens coreográficas

A viagem é uma das imagens que melhor revelam a necessidade de fuga, deslocação, orientada por um desejo de melhoria, que seria uma chegada, um encontro, logo um começo. Por isso, é da ordem da abertura, da transfronteira, do nascimento. Há um balanço, impulso, inseparáveis do sentido do porvir, contrário à morte, enquanto fim, porém favorável, enquanto metamorfose. Então a obra, seja a viagem em si mesma, ou preparação para esta, é fruto de uma escrita-acção. Hannah Arendt explica que

agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (como o indica a palavra grega *archein*, “começar”, “ser o primeiro” e, em alguns casos, “governar”), exprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latim *agere*)¹¹⁹.

Agir, para Arendt, constitui a resposta onde renascemos, iniciando o mundo pela introdução do novo, o qual não tem que ver com a necessidade nem utilidade. O novo é o que não pode ser previsto a partir do anterior. Sendo iniciador, o ser humano é libertado(r) e inesperado. Por isso, não se poderá dizer que Ernesto permaneceu estaticamente cercado pelo “rosto de Gorgona” (p.25). Ao desabrigar-se, abriu o espaço. Agiu frente ao enigma. Não se deixou matar. Com as mãos apoderadas pela noite¹²⁰, escreve. Espaço da escrita, da luta contra a morte. Mesmo que seja pela morte, é contra a morte, na medida que é operada uma conquista. Reparemos que a mão representa uma acção e que a imobilização desta parte do corpo nos coloca numa situação de grande desprotecção e impotência. Escrever não deixa de ser manual. O

¹¹⁸ Manuela Parreira da Silva, «(Desa)prender o Tempo», Revista *Dobra*, nº1, 2017. Consultado em: http://www.revistadobra.pt/pf_manuelasilva.html.

¹¹⁹ Hannah Arendt, «Capítulo V – Acção», *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D’Água, 2001, p.225.

¹²⁰ “O dia rápido veio pousar-se um instante sobre as nossas pálpebras, logo a noite se apoderou das tuas, das minhas mãos”. (p.47)

latim de mãos (*manus*) corresponde ao verbo *mana*, que significa originar, “emanar” e “manhã”¹²¹. Não deixa de ser curioso que o gesto poético permita criar e, simultaneamente, desfazer o oposto pela produção, na medida que as mãos “apoderadas” escrevem, constituindo-se manhã dentro da noite. Trata-se de um contraste que não existia antes da acção humana. Para além disso, todo o acto de escrita é um acto implicado na vida, na medida que provem do facto de não estar tudo dito, haver algo por dizer e o desejo de manifestar e prolongar esse inacabamento. No ensaio «O não e o sim em Mário Cesariny», Sampaio escreve:

Uma obra de arte nunca é totalmente desesperada. O seu autor, em todo o caso, achou que valia mais criá-la do que não criar. No entendimento do artista, pelo menos, essa actividade não é inteiramente absurda. (...) só interrogando a sua própria noite, cada um de nós tem uma oportunidade de ver tudo (...) o pensamento e a poesia não precisam de ser claros para exercer a sua acção¹²².

Em *De Profundis, Valsa Lenta*, lemos que José estava numa “ilha de náufragos” (p.31), “distante, longe”, na “travessia das trevas brancas” (p.38), “geografia sonâmbula” (p.52), habitada por “passageiros sem viagem” (p.59) e era “viajante exótico no exótico duma cidade de que desconhecia em absoluto a língua, o passado e o presente” (p.42), “com um longo olhar sem rumo” (p.40). Antes dos “últimos preparativos para a partida” (p.61), para “levantar ferro da ilha dos náufragos” (p.57), ouvindo um psiquiatra amigo falar sobre a sua recuperação, pensa no “cérebro como o atlas vivo das grandes marchas do homem” (p.50). Havia acabado de “dobrar” o “meridiano da morte” (p.51). Os lugares são estados de alma, como diria Bachelard. Ernesto diz que a tristeza é um “cabo” (p.35) e que o passou, mas, imediatamente, assume que “não é verdade” (p.35), porque depois da tristeza julga haver a indiferença e não se encontra nela. Enquanto que, em Cardoso Pires, a viagem acontece por via da, e na, criação literária, em Ernesto Sampaio é apenas desejada, talvez preparada: “Queria partir para qualquer lado. Perto ou longe. Para um sítio onde estivesse só e me sentisse bem, pudesse dormir de olhos abertos, sentir o ar fresco nas mãos, no rosto. Uma pausa na inquietação. A paz” (p.58). Região sem ameaça, pois os que o tocaram e desapareceram são comparados a “tripulantes de um submarino em perigo”. Parece querer seguir uma orientação contrária, pois a vontade de partir procede o avistar de

¹²¹ João Lobo Antunes, «Sobre a mão», *Sobre a Mão e Outros Ensaios*, 2ªed. Lisboa, Gradiva, 2005, p.56.

¹²² Ernesto Sampaio, «O não e o sim em Mário Cesariny», *O Sal Vertido*, Lisboa, Hiena, 1988, p.136.

“andorinhas” e de “um avião”(p.58), o que corresponde a uma ascensão, enquanto que o submarino diz respeito a uma imersão, afundamento. Todavia, a chave como elemento da partida não está ao seu alcance, pondo mesmo em dúvida a existência desta, o que remete para a impossibilidade de saída, não devido à capacidade do sujeito, mas ao facto desta ser uma ideia sem objecto correspondente, sem porta nem “lado de lá”: “(...) a haver uma chave, não sou eu quem a tem – posso encontrar. Encontrar o quê? A frase tem que ficar inacabada: desconheço o que encontrarei e até o que aspiro encontrar. Nada, talvez. Ou não encontrar” (p.76).

A porta faz-se transição de espaços e de tempos. Ao pretender abri-la, orienta-se para um “depois”, que tem vindo a experimentar-se como inexistente rígido. A solidão, encontrada ao abrir a porta, seria o desapego. No tempo de escrita, Ernesto confronta-se e, por isso, cria a tensão com o anterior, que tão fortemente o detém. Este quadro também é encontrado na casa, na sua inalterabilidade, na preservação da forma, que é a de um corpo, cuja vida gere o espaço, como o pássaro que constrói o ninho pressionando-o com o peito: “Desde que morreste, nunca mais arrumei a casa”. Uma vez que a casa é o regresso, ao alterar o estado deixado por Fernanda, sabe que não há retorno. Contudo, este foi alterado. O desajuste, que tem que ver com o facto de não deixar ir o que vai, torna a vida insuportável: “Não pode ser, até os animais estão a sentir-se incomodados” (p.57). Apresentar-se sombra¹²³ dela é uma vinculação que transfere a sua natureza. Noutro texto este sentido é intensificado sob a forma do reflexo, uma *mimesis* mais detalhada, conseguida a partir da anulação total, pela retirada de si:

AGORA, que me és inacessível, não quero ser um homem, nem um animal, nem seja o que for deste mundo, mas um nada, para melhor reflectir o teu ser, como um espelho, que reflecte melhor as coisas quando a sua superfície é lisa e perfeitamente uniforme. (p.64)

Apercebemo-nos que a solidão procurada pode ir em várias direcções e a obra é essa errância, como tem sido problematizado. O último fragmento em que o sujeito refere a sua vivência tem início com a data de aniversário de Fernanda e, nessa mesma linha, está escrito: “Solidão total”. Posteriormente: “Agora o meu horizonte é o deserto em toda a sua esterilidade” (p.85). Terá chegado? O leitor tem diante de si uma obra de

¹²³ “Desde a nossa separação que sou uma sombra. Deixa essa sombra inclinar-se sobre as tuas pobres mãos e beijá-las”. (p.65)

“luto impossível”, não havendo uma claridade de desenlace, desfecho. Experimenta a impossibilidade de chegar. Se a escrita é eliminação de si, pois o que escreve “é falado *algures*, em parte nenhuma” (p.66), poderemos especular o fim da obra como fim da luta. Nesse caso, a reconciliação, encontrada por Guibert: “La mort c’est la réconciliation. C’est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre. Je n’y arriverai pas”¹²⁴.

Em Cardoso Pires, a suspensão, que é interrogação, quanto à chegada, não acontece. Esta é referida claramente, com a integração da obra no percurso. Então, “passados meses”, ainda atravessa “a capital com a Edite ao volante” direcionando as suas “palavras cegas”, que são “passos perdidos”, através das descrições do Outro, “indícios trazidos na corrente” (p.63). Esse regresso acompanhado a casa, implicou um deixar “para trás” (p.62), uma “despedida” (p.63), que reverteu o “ainda não” num “já não”. Nesse caminho, mesmo terminando a obra, escreve “Pronto”, o que manifesta a preparação para o porvir e remete para uma acção anterior terminada, completa. Porque chove no momento em que escreve, diz: “(...) o meio-dia que estou a recordar era (foi) um rasgão de céu e de luz numa estação sombria” (p.62). Essa hora é o momento presente, o que transformou o passado continuado “era” (pretérito imperfeito do indicativo), num “foi” (pretérito perfeito do indicativo), definido, isolado, depois de domado, criando uma distância. Por isso, poder-se-á afirmar que o rasgão é a própria escrita a interferir no fundo de trevas que a vida (exterior) pintou. Chamo a atenção para o facto da hora da escrita coincidir com o momento descrito, o qual diz respeito à altura do dia em que não há sombra e a luz é plena. O meio do dia é o ponto de equilíbrio deste e, ao mesmo tempo, de passagem, fronteira, o “entre”.

1.3. Reserva de água

A capacidade do ser humano, através da criação, não se deixar abafar por um contexto que parece inundar tudo, também se encontra em Alegre, que viveu a impenetrabilidade do poético, a recusa da invasão pelos ratos, ao escrever na prisão sem caneta nem papel, bem como a ouvir a voz dos poetas. Guardou os versos na memória e por eles foi guardado: “A poesia foi um grande auxílio, não só a que fazia oralmente, como aquela que eu sabia. Ouvia a voz do Antero, do Pessoa, do Camilo Pessanha, da

¹²⁴ Hervé Guibert, citado por Eugénia Vilela, «A Memória do Silêncio», *op. cit.*, p.189.

Sophia, do Carlos de Oliveira, a voz de alguns poemas que sabia de cor”¹²⁵. Este acto de protecção é aludido na «Canção de Circunstância», pela vigília da canção, pois, em contexto de fechamento noctuno, ela está “acordada”(v.16) e “acesa”(v.17). Candeia da cadeia.

O triunfo da canção é o facto da sua imaterialidade deixar sintomas no material. Com Miguel Torga, reparemos na capacidade humana de composição de «Lembrança», através do artesanato da narração, justificada pelo verbo “pôr”: “Ponho um ramo de flores/na lembrança perfeita dos teus braços”(v.1-2). O odor imaginário das flores somatiza-se. Desaparecendo o sonho, “um ramo de flores, que não existe, cheira” (v.19). O poema termina com o estranhamento deste fenómeno, da memória de um sentido, que é sentida efectivamente a partir de uma aparente ausência, que afinal, “Na maior noite,/ Na maior solidão”(v.15-16), é “presença verdadeira”(v.17). É no íntimo, interior, que existe o imenso. A lembrança, que é imaginação, “coloca-nos fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito”¹²⁶. Dentro da cela, a flor sonhada cheira. Essa possibilidade de criar mentalmente limita a acção da dor, impedir de viver, como lemos em «Exortação». O pensamento que dá de beber ao corpo, é, aqui, outra linha de fuga, pois trabalhando a partir e com a memória, é senhor dos tempos e instaura espaços, que nenhum carrasco a mando de seu dono poderá fechar. É curioso como, em Alegre, também, a fragilidade da flor, se torna um símbolo de resistência, um sinónimo da canção. No poema «Livreiro», o sujeito poético exalta aqueles que, como o livreiro Felisberto Lemos, a quem o poema é dedicado, são via de pequenos milagres que salvam, como os “(...) homens que são capazes/ de uma flor onde/ as flores não nascem” ou os que “acendem nas praças uma rosa de fogo”¹²⁷. A flor poética primordial é a rosa, especificamente a rosa de Maio. Mês do aniversário do poeta, cuja data e hora de nascimento eram abertas com “um ramo de rosas vermelhas”, colocadas, pela mãe, numa jarra, no seu quarto. Ritual de celebração da vida, inseparável da ternura materna, do espaço onde o sol nascia, da janela primordial sobre o largo “onde começavam todos os caminhos”, como recorda em «Rosas Vermelhas». Espaço de tempos de paz, em que os pesadelos nocturnos eram afastados por uma voz

¹²⁵ Joana Beza, *Expresso*, «O postigo: um quadrado de onde se via o céu, o azul, o azul do lá fora, todo o azul, o azul da vida», publicada a 19/04/2017, 00.02m.10s-00.02m.33s. Consultado em: <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2017-04-19-O-postigo-um-quadrado-de-onde-se-via-o-ceu-o-azul-o-azul-do-la-fora-todo-o-azul-o-azul-da-vida-1>.

¹²⁶ Gaston Bachelard, «Capítulo VIII – A Imensidão Íntima», *Poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.189.

¹²⁷ Manuel Alegre, «Livreiro», “I Praça da Canção», *op.cit.*, p.61, v.1-3 e v.7.

que “mandava embora todos os fantasmas”, trazendo a noite brilhante. Nesse mesmo texto, é-nos contado, ainda, que o poeta, no ano de 1963, passou esse dia na prisão, onde o pesadelo estava acordado e real e “irremediável”. Nenhuma voz para desfazer o grito. Só a sua:

(...) só a tua voz, amigo, responderá ao teu apelo torturado na noite. E, nessa hora (a mais solitária das horas), se conseguires cerrar os dentes, dar um murro na parede, acender um cigarro, se conseguires vencer esse encontro com a solidão no mais fundo de ti próprio, com que alegria, com que estranha alegria, na manhã seguinte, tu responderás:

- Bom dia!,

Mesmo que seja terrível acordar no mês de Maio, nessa estreita paisagem, gelada e branca, com sete palmos de comprimento por sete de largura. («Rosas Vermelhas», p.30)

Então, só a sua voz se fará rosa, a canção. É ela a celebração do nascimento, reforçando a via da vida. Porque a alimenta e fortalece, a rosa é pão (“pedaço de pão rosa de Maio”¹²⁸). No poema «Para João XXIII», compara o dizer ao semear e as palavras ao alimento, referindo-as como “trigo da vida”¹²⁹. A presença desta analogia não é acaso num poema dirigido ao papa, pois a figura de Jesus é o Verbo feito carne, carne que se faz pão. Assim, Verbo que alimenta.

O poeta, através da poesia, participa da ordem da maternidade. Do envolvimento físico-sexual da poesia e do seu corpo dolorido, objecto de violência por parte dos “homens” (“Pendurai-lhe no sexo uma coroa de espinhos”), surge algo maior, mais forte, “um filho mais robusto”¹³⁰. Esse filho poderá ser o próprio poeta, que se desfolha, despe, devém outro, recomeça. Na última estrofe do «Corpo Renascido», a canção é comparada com a correspondência entre cada folha desfolhada e a folha renascida.

Este aspecto é reforçado pela presença do feminino. A rosa, para além da sua origem estar associada à mãe do poeta, como o texto «Rosas Vermelhas» justifica, a especificidade da cor e da forma convoca o lugar do corpo da mulher onde a vida tem início, seja o momento da fecundação, bem como do parto, a abertura ao, e do, mundo e, simultaneamente, é espaço recôndito, seguro, íntimo e secreto. Também a semente, seja

¹²⁸ Manuel Alegre, «Corpo Renascido», *op.cit.*, p.135, v.15.

¹²⁹ Manuel Alegre, «João XXIII», “VI Corpo Renascido”, *op.cit.*, p.62, v.8.

¹³⁰ Manuel Alegre, «O Poeta», *op.cit.*, p. v.15.

da rosa ou do trigo, é acolhida no interior e no oculto da terra húmida, aguardando a sua vinda à luz. Em Torga, nos poemas escritos na prisão, a indissociabilidade do feminino e do poético, da liberdade, encontra-se na figura humana da mulher. Lembremos a «rapariga loira», cujos cabelos, a roupa lavada, as pombas e a luz eram habitados por um mesmo fluxo de energia anímica, que entrou pelo olhar do poeta morto, “de coração parado”, fazendo-o (re)nascido. Em «Ariane», a liberdade aparece sob a forma de um navio com o nome da deusa, avistado pelo sujeito poético no intervalo de claridade das grades. A liberdade tem um nome associado à poesia e o seu lugar, porque “é um navio”, é a água, útero do mundo. Só é encontrada por quem sente a sua falta, o que significa, que já foi com ela, pois “(...) voltou/ Só para os olhos de quem tem saudade” (p.126, v.7-8). O encontro pleno não acontece devido ao aprisionamento do poeta, que não pode sair “em corpo inteiro” (v.14) “(...) e cair nos braços/De Ariane (...)”(v15-16), que se personifica na amante. Notemos a simbiose entre o poeta e a poesia, o recluso e a liberdade, Teseu e Ariane. A segunda espera o primeiro. É ele que não pode “levantar a âncora” (v.15). Na consideração torguiana, a liberdade não existe em abstracto, é pensamento encarnado, na medida que é uma vida concreta. Somente quando é encontrada ganha braços, os braços de quem a ela se entregue, sendo-a. Até lá, é espera do poeta, carregada “de Sonho” (v.5). «Canção» inscreve-se nesta orientação, pois o poeta preso é “Ave só na lembrança” (p.125, v.2), e não em “corpo inteiro”. Por isso, à janela, “A sua dor é clara” (v.5), uma vez que este quadrado sem prisão, é visto da prisão, e a sua luz, ora consola, como expressa «Claridade», ora denuncia a divisão “(...) vara/ Tudo de meio a meio” (v.7-8), “essa dor que lhe dói”(v.14).

Reparemos que em «Ariane» e em «Claridade» é do lado de fora que se encontra a figura feminina da liberdade e da poesia. Enquanto que esta é indiferente ao poeta no segundo, no sentido de, possivelmente, nem ter reparado na sua presença, no primeiro, como acabámos de interpretar, apresenta a reciprocidade da dependência. Porém, em «Pietà», algo diferente acontece. O poeta partilha o espaço com a mulher, que surge como Mãe, mãe de Jesus. No dia de Natal, Torga está preso e, por isso, não é possível nascer. A prisão é um tempo e um espaço impermeável, à parte, esquecido do mundo. Uma parte que é, neste poema específico, vivida sem fora. No «Quarto Dia» d’A *Criação do Mundo*, acerca dessa noite da Natividade, escreve que o sorriso do Menino “não atravessaria as grossas e vetustas muralhas calcárias para vir ter connosco”¹³¹.

¹³¹ Miguel Torga, «O Quinto Dia», *A Criação do Mundo*, 3ªed., Lisboa, Dom Quixote, 1999, p.450.

Como o Cristo que, pelos corpos por libertar, não ressuscitou, o sujeito poético dirige-se à Mãe, que “ainda” vê “de olhar parado” (p.124, v.1). A escolha da escultura de Miguel Ângelo reside no facto da pedra permitir a ideia de permanência, de tempo fixo, por passar, “*Como se fosse ainda em S.Pedro de Roma*”, escreve Torga no alto da página do diário, colocando a Poesia num luto contemporâneo por cada poeta morto pela lei, o que diz sempre uma maternidade por cumprir, expressa pela imagem do “pranto”, que “é rio”(v.10) e “seiva do mundo” (v.17), sangue em Alegre, caindo “Na sepultura fria da raiz”(v.18), verso tradutor do nascimento condenado. Na morte do filho, fica a vida da mãe. Ele, asa que perde o voo, ave sem herança. Fim de ligação.

Neste poema, bem como em «Canção», Torga integra o desânimo, o desalento, a derrota na sua escrita diária na prisão. Este tom não está presente em Alegre, nos poemas em consideração, cuja postura poética assenta na afirmação da liberdade interior e de uma recusa de infiltração de qualquer tipo de força exterior que a aperte. Assim, mesmo que a viva, não acolhe no poema, na medida que é o lugar onde o poeta decide o que pode entrar. O acto poético é intrinsecamente um acto que limita o poder externo, dirigindo-se a este, dizendo “vós não podeis”, interdição repetida n’ «O Poeta». A canção é impossível de apreensão. Revela a fragilidade do poder, a incapacidade de possuir o “lugar na alma” (v.5), a nudez de um homem e de uma mulher. É aí que reside a força humana, na soberania que preserva o seu espaço e a correspondência com o que dele é emitido e recebido. Alegre dá-lhe o sentido de negação (“Cantando eu nego o que me nega”, v6, «Corpo Renascido») e de recusa (“Recuso a morte cantado/recuso a solidão”, v11-12, «Corpo Renascido»). A canção pode ser um grito¹³², o que faz dela uma posição do próprio corpo, que se afirma vocalmente, desafiando pela verticalidade, pois é de pé que o poeta está no poema¹³³, associada à ideia de humanização e de justiça¹³⁴, e ao sentido de crescimento da rosa e do trigo, e pelo rompimento. Para haver silenciamento é preciso aquele que o ordena e aquele que o cumpre. Torga e Alegre, apesar de serem vítimas reais, não se sentem como vítimas, pois não fizeram sua essa ordem.

¹³² Apesar desta dissertação pretender sobretudo explorar os poemas escritos na prisão, como foi referido, o elemento do grito não aparece explicita, mas, por via da leitura integral de *Praça da Canção*, implicitamente nestes. Levanto um verso que sustenta a minha afirmação: “eu gritarei de pé no teu navio/não.”, Manuel Alegre, «Canção Terceira», “I Praça da Canção”, *op. cit.*, p.77, v.23-24.

¹³³ Manuel Alegre, «O Poeta», *op. cit.*, v.9 e v.29.

¹³⁴ Creio não se tratar de uma justiça exterior, que diga respeito ao cumprimento da lei e à respectiva punição em caso de desobediência, mas interior, de consciência e responsabilidade pelo outro, expressa no verso “Coração perpendicular ao tempo”.

Encontra-se, também, esta defesa, que é resistência, na relação dos poemas entre si. Estes repetem-se, verificando-se um vocabulário intensivamente partilhado, que constrói uma estrutura de constante reforço. Trata-se de uma reafirmação do sentido, da qual resulta o corpo renascido, cujas palavras são trabalhadas sendo lavadas, renovadas. A escrita vive de chamar imagens do lado de fora, apenas possíveis por via da memória, bebedouro da luz. Na presença desta narrativa individual, o recluso sabe que não coincide com o lugar, pois essa bagagem imaterial diz-lhe que há um tempo anterior e interior, que ninguém poderá extirpar, o qual é ponte para o porvir. Esta consciência impede a desumanização do tempo, pois a destruição da identidade singular passa pela implantação de um determinado regime de temporalidade.

Rilke escreve que a planície é um sentimento, “o sentimento que nos faz crescer”¹³⁵. Os lugares vastos são dentro de nós e o corpo sente-os. As planícies lançam a perspectiva. O poema é um espaço. Encontramo-lo assim vivido em Alegre: “Em cada poema estou como quem viaja/ não eu apenas mas a própria viagem/ geografia onde respiro”¹³⁶. A respiração que acontece no poema permite uma comunhão. O ar entra no corpo e é por ele devolvido, dando de si para onde se encontra. Realiza duas extensões, a do espaço, ao deixá-lo entrar em si, e a de si, dando ar ao espaço. Desta forma, também é o poeta que faz respirar a geografia, pois, dirigindo-se à canção, escreve, em «Corpo Renascido»: “Toco-te e respiras”(p.134, v.3).

O poema tem uma identidade nómada, líquida, adquirindo várias formas. No entanto, a canção- navio é partilhada por Torga e Alegre, aparecendo apenas no primeiro, em contexto de prisão física. A visão da poesia como navio permite tomá-la como mediação humana, fabricada, sendo a linguagem a madeira trabalhada para tocar/habitar o inumano, onde, sem esta, a vida humana não poderia habitar. Então a raiz (a árvore) está sob uma outra configuração, à flor do imenso. Não o perfura ou atravessa até à profundidade, pois, dessa maneira, perder-se-ia. Contudo, Torga embate na divisão e Ariane está longe do labirinto, onde o fio não chega.

Quando se perde o desejo de evasão, de saída do estático, perde-se o futuro, pela esperança. Há um corpo abandonado. Erguem-se os muros em frente ao mar. Desiste-se de si mesmo. Anestesia. Amnésia. Ausência. A distancia ética, defendida pelo indivíduo

¹³⁵ Rainer Maria Rilke, citado por Gaston Bachelard, «A imensidão íntima», *Poética do Espaço*, *op.cit.*, p.208.

¹³⁶ Manuel Alegre, «Canção Primeira», “I Praça da Canção”, *op.cit.*, p.39, v.1-3.

em relação a si mesmo, é, por ele, transposta. Aniquilada a sua singularidade biográfica, ergue-se o presente sem presença:

Ao deixar de resignificar a paisagem a partir de si, os deslocados desistem do seu corpo como memória. E assim, para além da deslocação física dos corpos no espaço, o corpo deslocado encarna uma outra deslocação – a de um sentido da memória e da compreensão. Muitas vezes, a indeterminação da fuga conduz o deslocado à exaustão de memória, próxima do inominável na linguagem. E, neste contexto, a deslocação surge como o movimento que se esquece porque já se incorpora na materialidade de uma língua. Desta forma, o corpo deslocado devolve a incomunicação com o mundo porque este passou a existir como um a-significante onde tudo se equivale. Talvez antes, passou a des-existir¹³⁷.

Há espaços onde alguns não conseguem entrar. Então, têm de se deixar à porta. Quem entra? Na obra *O Que Resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben chama “vida nua” a esta indistinção entre corpo e mundo, humano e não-humano, que encontra a sua forma última no “muçulmano”. Em diálogo com outros autores que se debruçaram sobre esta (des)figura, Agamben descreve-o como “um ser indefinido”, pois nele tudo se confunde, experimentando o que, afinal, não tem limite. Ele é o impensado. O sofrimento deixa de ser sofrimento, porque o vazio não sente. O autor partilha com Bettelheim a concepção do “muçulmano” como objecto, porque recriado por outrem, de tal forma manipulado, que já é outra coisa, o que, na sua visão, corresponde a uma mudança de natureza, descrevendo-o como “monstruosa máquina biológica, isenta não apenas de qualquer consciência moral, mas até mesmo de sensibilidade e de estímulos nervosos”. Acção sem reacção, uma vez que não há distinção. Desistir, nestes casos, trata-se de uma escolha? Através das referências que Agamben faz de Bettelheim, parece que sim. Este último diz que “o que transformava os presos em maometanos era desistir de todos os sentimentos, de todas as reservas íntimas em relação às acções praticadas, era abrir mão de um ponto que não deveria ser abandonado sob hipótese alguma”. Quem desiste, se a própria desistência acompanha a perda do sujeito? Desistir pode ser a própria não escolha, não liberdade, o atravessamento pela força contrária, na sequência da sua vitória. É a incapacidade de resistir. Agamben pensa a palavra e o sonho como exercícios de resistência e, nas suas leituras de sobreviventes, repara no destaque dado à

¹³⁷ Eugénia Vilela, «Capítulo3. Do Mutismo», *Silêncios Tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, op.cit, p.183.

particular não-linguagem desenvolvida pelos campos, o balbucio, que é a perda da palavra, o não-sentido feito ruído. A profundidade que se faz chegar na superfície da palavra é inalcançável. A sua perda corresponde a um corte estrutural, um corte com a forma como nos organizámos desde que temos consciência de que somos.

Em ambos os casos, a experiência da prisão e a vida literária estão integradas, na medida que as composições desenvolvidas em ambiente carcerário foram publicadas, integrando a experiência vivida no seu projecto literário. Da prisão, a poesia não foi apartada, pelo contrário. Por vezes, apartou. Criou um novo lugar, colocou o homem no mar. Gaston Bachelard afirma que o espaço poético tem a capacidade de expandir. A expansão “modera” “a tristeza” e “alivia” “o peso”¹³⁸. Esse movimento é de dispersão e dissipação. “Sometimes I put myself in the sea [in the drawing]”¹³⁹, disse Abdualmalik Abud, referindo-se ao seu período de detenção em Guantánamo.

1.4. Sopro e fôlego

Na Parte I, «Biografia, *Biopoiesis*», poder-se-ia encontrar a nota que se segue, a respeito da carga vital da palavra poética. Quando um acontecimento provoca “a irrupção de significações carregadas de acaso, de imprevisto, de perigo ou de sorte” surgem “demasiados significantes sem objectos, demasiados signos aos quais é impossível atribuir coisas”¹⁴⁰. A estes significantes, José Gil chama “significantes flutuantes”. A arte vai ao encontro de tais “estados informuláveis” e “informulados”, na designação de Gil. O autor repara no papel do xamã, estabelecer uma ligação, pela via da linguagem, que permita erguer um significado. Cita Lévi-Strauss, partindo do exemplo dado por este autor na obra *Antropologia Estrutural*, acerca do episódio de um parto difícil numa comunidade indígena, cuja resolução passa pelo canto xamanístico: “É a passagem a esta expressão verbal que permite, simultaneamente, viver sob uma forma ordenada e inteligível, mas, sem isso, anárquica e inefável, que provoca o desbloqueamento do processo fisiológico”¹⁴¹.

¹³⁸ Gaston Bachelard, «A imensidão íntima», *Poética do Espaço*, *op.cit.* p.206.

¹³⁹ Abdualmalik Abud, citado por Valerie Hopkins, «I can get my soul out of prison: the art made by Guantánamo detainees», *The Guardian*, publicado a 02/10/2017, disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/oct/01/c>.

¹⁴⁰ José Gil, «1- O significante flutuante», *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Regra do Jogo, 1980, p.17.

¹⁴¹ Lévi-Strauss, citado por José Gil, *Ibid.*, p.17.

O próprio corpo precisa de sentido. Este é incorporado, incarnado, indo mais além do logos, mas necessitando dele. O sentido é sentido. Talvez seja por isso que a poesia nos permite tornar outros. Em «Poesia e Medicina», Manuel Alegre diz partilhar com Rimbaud a crença de que “pela palavra poética é possível mudar a vida”: “*je est un autre*”¹⁴². No mesmo capítulo, partindo da visão de que o primeiro poeta fora o primeiro médico e a receita um poema, que a palavra toca e, deste modo, cura, recorda duas situações em que o seu estado de saúde era grave e o seu “ritmo interior estava completamente desarticulado”, travando-se, dentro de si, “uma luta terrível entre forças contrárias”¹⁴³. Na primeira vez, procurou responder a esta entropia através da repetição de um decassílabo, e, na segunda, de um verso de Camilo Pessanha, referindo que “tudo então se resumiu a uma questão de energia, entre a fronteira da vida e da não vida”. O “corpo renascido”, que é a canção, como vimos, é o novo sentido, a ordem emergida do caos, o incodificado, confuso, dissociado, que constitui a nossa vulnerabilidade.

O investimento afectivo presente na troca simbólica é o que faz desta um potenciador emocional. A emoção, segundo Damásio, é “uma resposta complexa de movimento em relação a um estímulo que foi sentido”¹⁴⁴, o qual pode ser interior ou exterior ao organismo, produzindo “uma alteração do estado do corpo e do estado das estruturas cerebrais que mapeiam o corpo e suportam o pensamento”¹⁴⁵. Partindo do contacto com o estudo de Damásio, a leitura que se pode intuir para a cura por via do simbólico tem que ver com o facto do objecto-estímulo ser “emocionalmente competente”. No conhecido caso da cura xamã, o que o torna “emocionalmente competente” é a crença comunitária, que instaura o real, porque lhe oferece coesão ao criar uma rede de significados, que passa pelo imaginário. O objecto Muu, força responsável pela formação do feto e que se apoderou da alma da parturiente, é recriado pela mulher. A imagem introduzida pelo canto do xamã, extremamente descritivo, constitui o estímulo. Desta forma, a linguagem é vivida no corpo, porque o seu sentido é sentido, aspecto para o qual é decisivo o investimento afectivo permitido pela união dos códigos:

¹⁴² Manuel Alegre, «Poesia e Medicina», *Uma outra memória, A escrita, Portugal e os camaradas dos sonhos*, op.cit., p.76.

¹⁴³ *Ibid.*, p.77.

¹⁴⁴ Entrevista de Isabel Lucas a António Damásio, «"Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare"», *Público*, 15/11/2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/05/ciencia/entrevista/antonio-damasio-1791116>.

¹⁴⁵ António Damásio, «Os Apetites e as Emoções», *Ao Encontro de Espinosa, As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, p.67.

Em toda e qualquer emoção, as ondas múltiplas de respostas químicas e neuronais alteram o meio interior, o estado das vísceras e o estado dos músculos durante um certo período e com um certo perfil. (...) A emoção é uma verdadeira perturbação do corpo, por vezes é uma verdadeira convulsão¹⁴⁶.

O capítulo «Poesia e Medicina» termina da seguinte forma: “Há sabedorias perdidas que deveríamos reaprender. Deveríamos sobretudo reaprender a morar na Terra”¹⁴⁷. O modo de “morar na Terra” de tais sabedorias tem que ver com a linguagem, “aquela que pode conceder um sentido profundo às diversas relações do humano com o mundo”¹⁴⁸, segundo Heidegger. Para o autor, a poesia¹⁴⁹ é a relação profunda com a linguagem. Pensando os versos de Hölderlin, “o humano habita poeticamente”, Heidegger retira a poesia do acessório, olhando-a como condição do habitar humano “sobre-a-Terra-sob-o-céu”¹⁵⁰, isto é, “Entre” o céu e a terra, porque, ao permanecer na segunda, olha para o primeiro, o que significa medir-se. A essência do humano é a medição “junto de algo (e com algo) celestial”¹⁵¹. Heidegger ressalva que medir não tem a leitura de agarrar ou quantificar, mas, uma vez que não se chega aos “celestiais”, de convocar. O que aparece? A impossibilidade de aparecer:

A medida (...) consiste no modo como Deus, que permanece desconhecido, está manifesto, *enquanto* este Deus, por meio do céu. O aparecer de Deus, por meio do céu, consiste num descobrir, que faz ver aquilo que se oculta (...), mas faz ver não pelo facto de procurar arrancar o oculto (...) da sua ocultação (...), mas, sim, apenas pelo facto de preservar o oculto (...) no seu ocultar-se¹⁵².

A tomada-de-medida é o poetizar, logo o habitar, fazendo presente o que não se mede, não se chega, o estranho. A poesia, não vivendo de cópias nem de imitações, mas de imagens, cuja essência é “fazer ver algo”, não passa pela descrição do céu, mas na

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.76.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.77.

¹⁴⁸ Martin Heidegger «(...) O Humano Habita Poeticamente (...)», p.2, tradução inédita de Paulo Lima. Edição utilizada: *Gesamtausgabe*, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976), Band 7: Vorträge und Aufsätze. Text der durchgesehenen Einzelausgabe mit Randbemerkungen des Autors aus seinen Handexemplaren, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000, pp.189-208.

¹⁴⁹ Heidegger refere a poesia de dois modos: “*Poesie* e *poetisch* apontam para o fenómeno da poesia entendida como composição ou fabricação de poemas”; “*Dichtung*, *Dichter* e *dichterisch* chamam a atenção para a relação profunda com a linguagem que pode estar envolvida na fabricação de poemas – ou em qualquer outra relação com o mundo que se habita”, nota de Paulo Lima, *Ibid.*, p.1.

¹⁵⁰ Martin Heidegger, «(...) O Humano Habita Poeticamente (...) », *op.cit.*, p.6.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.6.

¹⁵² *Ibid.*, p.7.

introdução do estranho nas “aparições familiares”¹⁵³. Nesta consideração, a poesia é ontológica, tendo que ver com a postura do humano perante o transcendente do mundo, no qual se integra a sua própria transcendência.

Capítulo 2: Cuidar do outro

2.1. Descampado aceso

Para o tempo não passar, isto é, não passar para o não-vivido, há o desejo de ser memorável. Não querendo durar, mas havendo algo a salvar, o amor, “O ÚNICO MITO de pura exaltação que a humanidade conheceu”¹⁵⁴, que é uma memória, o que resta, o nome dela¹⁵⁵, Ernesto constrói-lhe o abrigo literário, enquanto se abandona à partida para sempre. Então, cumpre-se, não tanto “a memória de”, mas “em memória de”. Esta última constitui um acto de honra. Ernesto não vem dizer a memória do seu amor, mas exalta-a pelo gesto, nela mesmo revestindo-se de força para o último fôlego, que passará por criar uma continuidade exterior outra para os amantes, visto que Fernanda, depois de morrer, passou a ser-lhe somente interior “e não chega” (p.30). Nesta ideia, as citações de Fernanda adquirem consistência, na medida que o autor afasta a tentação de apropriar-se do outro, não o dizendo, mas deixando dizer. A descontinuidade que a constitui como outro faz-se presente pelo “segredo” que a detém:

Um a um, fechados no seu segredo, desapareceram os que me tocaram. Ninguém consegue comunicar com ninguém. (...). Fechados, impermeáveis, sente-se fechar no outro cegamente, suavemente, orgulhosamente, implacavelmente, as portas, uma a uma, como os tripulantes de um submarino em perigo. (p.61)

Sabe que não lhe é possível chegar e, por isso, não levantando a pergunta, deixa o espaço da resposta. O facto de convocar o discurso de Fernanda, citando-a, expressa a impossibilidade de incorporação do outro, porque outro, logo o reconhecimento e preservação da sua alteridade. Dá-lhe lugar. Diz-se e deixa-a dizer-se, dedicando unicamente uma página aos seus “ditos” e, no texto mais longo da obra, transcreve parte de uma entrevista que Fernanda concedeu a *Cadernos*, publicada no nº12, em Junho de 1997. Perpetua o seu corpo pelo que resta da sua voz. Constituir-se herdeiro, segundo

¹⁵³ *Ibid.*, p.9.

¹⁵⁴ Página não numerada, mas correspondente à 89.

¹⁵⁵ “Por vezes lembro-me do amor, e pergunto-me o que é. Só me resta o teu nome, Fernanda (...)”. (p.85)

Maurice Blanchot, em *O Último a Falar*, é ser testemunho de uma voz, dando voz “a uma palavra que o tempo e/ou a morte silenciaram”¹⁵⁶. Entrega o seu corpo à ausência dela e deixa-a falar. Fernanda, ao falar sobre o teatro, diz algo que parece ser o que Ernesto procura na obra: “(...) não se trata de ‘viver’ as personagens, de entrar na sua pele; parece-se muito mais produtivo dar testemunho delas” (p.42). No entanto, esta abordagem implica uma decisão, que tem que ver com a selecção do que o outro diz, o que, apesar de não abrir completamente o espaço para que ele aconteça livremente, constitui uma vontade de não o abandonar, que só se poderá dar “entre” aspas, sinais de desvio.

Dizemos aquilo que não vemos. O luto é o acto de pôr a morte de alguém a falar. Assim, a morte pode ser real, mas não é verdade¹⁵⁷. Não é verdade por causa do amor, que é responsável pelo aparecimento, o que o faz ser maior do que a morte, enquanto desaparecimento total. Então, o poeta compara-o a “uma planta que continua a florescer depois de ter sido arrancada” (p.80). A ordem do vivo acolhe a morte, continuando a “sobrar” pelo amor, matéria poética. Recordo *alguma coisa negro*, de Jacques Roubaud. A morte da esposa deixara-o afásico durante trinta meses, tal como a morte do seu irmão, na juventude. Nesses dois momentos, o homem foi resgatado pelo poeta. Os poemas que constituem a obra foram resgatados nas fotografias de Alix Cleo, a mulher, que desvelaram imagens internas. O poeta é a possibilidade deste homem falar. M. Tavares, no prefácio da obra, aproxima a poesia da mudez, mas destaca a crucial distância. É nela, e dela, que se sobrevive. A morte de Alix ainda não é nada porque fala, mas precisamente, porque fala, acabará. Roubaud é quem a faz falar: “Quando a tua morte tiver acabado. eu estarei morto”¹⁵⁸. Fá-la falar porque

Um poema coloca-se sempre nas condições de um diá-

logo virtual

A hipótese de um encontro a hipótese de uma resposta, a hipótese
de alguém

Mesmo na página: a resposta sugerida pela linha, os des-
locamentos, os formatos

¹⁵⁶ Maurice Blanchot, *O Último a Falar*, Lisboa, Averno, 2016, p.52.

¹⁵⁷ “A realidade sempre me pareceu ilusória, mas agora ainda mais; dos dois universos, o menos real é para mim o mais verdadeiro: aquele onde a Fernanda está”. (p.80)

¹⁵⁸ Jacques Roubaud, «Morte», IV, *alguma coisa negro*, Lisboa, Tinta da China, 2017, p.109.

Alguma coisa vai sair do silêncio, da pontuação, do

branco subir até mim

Alguém vivo, nomeado: um poema de amor¹⁵⁹

Esta exteriorização dirige-se à memória colectiva, alimentando o fogo do que chama “mito”. Referindo-se a este, Richard Kearney escreve: “it taps into an unconscious reservoir of synchronic structures that never change from one historical period, culture or community to another”¹⁶⁰. Este aspecto, vai ao encontro do compromisso surrealista, que procura a dissolução do espartilho de uma mentalidade que se ergue pela separação, que é o mesmo que dizer distância do homem em relação a si mesmo. Um seguinte excerto do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, refere-o claramente: “Existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser apercebidos contraditoriamente”¹⁶¹. O projecto poético, é, então, um projecto de vida, pois “só a poesia pode levar uma esperança de salvação: a esperança de integração do humano na vida”¹⁶². O ser amado oferece essa experiência de fundição “num «único bloco de luz» quem somos e quem não somos, nós e o Outro, nós e o mundo”¹⁶³. Enquanto “máquina de supressão do tempo”, como chama Kearney, o mito vem acalmar o dilaceramento que este provoca no ser humano, porque é a própria matéria das questões existenciais, na medida que estas residem nas origens e nos fins, Ernesto, ao apresentar o amor como mito, e, sendo o amor o sangue desta obra, ao mesmo tempo que salvaguarda os amantes, doa-os, sob a única forma que surge possível. Forma que é uma aposta, sendo assim, uma esperança, um resultado ainda aberto, pois é lançado ao mundo, confiado sem certezas de acolhimento, apenas a crença de que o seu estar constitua uma espiral até à sua ausência, onde ainda seja possível tocar, ligar a vida de outros, ser acompanhado e acompanhar a comunidade humana. Não ele, mas a poesia que deixa atravessar. Deste modo prevê que caia a brecha por onde “entram todos os dias na vida humana a tristeza, a vergonha, a complacência e a

¹⁵⁹ Jacques Roubaud, «Diálogo», *op.cit.*, p.207, v4-12.

¹⁶⁰ Richard Kearney, «Narrating Pain: The Power of Catharsis», em *Figures de Violence*, org. Richard Bégin, Bernard Perrón et Lucie Roy, Paris, L’Harmattan, 2002, p.141. Disponível em: https://www.academia.edu/3272300/Narrating_Pain_The_Power_of_Catharsis.

¹⁶¹ André Breton, citado por Ernesto Sampaio, «André Breton e a Prática da Poesia», *O Sal Vertido*, Lisboa, Hiena, 1988, p.29.

¹⁶² Ernesto Sampaio, *Ibid*, p.29.

¹⁶³ Ernesto Sampaio, «A sétima face do dado», *O Sal Vertido, op.cit.*, p.23.

baixeza”¹⁶⁴. Ocorre o que chama, ao longo das suas obras, nem sempre com a mesma expressão, “a sexualização do universo” (página não numerada, correspondente à 89), que, em «A única real tradição viva», aponta, num tom messiânico, ser o prémio da espera por acordar, uma nova ordem sem desespero, nem morte, “aquilo em que se resumem todas as esperanças”¹⁶⁵, o amor como vencedor da vida, pois ponte onde o natural e o sobrenatural se diluem, como descreve Breton, em *O Amor Louco*.

Um nome traz sempre alguém lá dentro. A obra vem permitir-se ser chamada. Roubaud pensa no nome sem a pessoa e, como se esclarecesse Alix, diz:

Ao nomear-te queria conferir-te uma estabilidade fora de
qualquer alcance

A negação de ti seria oposta não à afirmação (tu não és)
mas ao nada que existe antes das minhas palavras

Dizer o teu nome é fazer brilhar a aparência de um ser
anterior à desapareição

Dar ao mesmo tempo a essa desapareição um outro esta-
tuto e mais do que a pura e simples ausência, um estatuto
secundário

O teu nome é um traço irredutível. Não há negação pos-
sível do teu nome. ¹⁶⁶

O acto de chamar, invocar, traduz um desejo de aproximação. Então, leva sempre a um além, respondendo a um “quem” que, por não ser absorvível, não se poderá apontar como “ninguém”. Ao nomear estes fragmentos de passagem da “saude à solidão” por “Fernanda”, a aparente¹⁶⁷ contradição do luto é reforçada, pois dá um nome, que é um ponto de confluência da memória, ao caminho para o esquecimento, o

¹⁶⁴ Ernesto Sampaio, «André Breton e a Prática da Poesia», *O Sal Vertido*, op.cit.,p.29.

¹⁶⁵ André Breton, «VII», *O Amor Louco*, Lisboa, Estampa, 1971, p.108.

¹⁶⁶ Jacques Roubaud, V, «Apátrida», *Alguma coisa negro*, p.141, v.8-v.18.

¹⁶⁷ Qualifico, neste momento do estudo, como aparente, uma vez que, é exactamente o fim do contraditório, pela via do amor, que os surrealistas aspiram, como foi recentemente abordado. No entanto, não deixa de ser uma linha de leitura possível, uma vez que, apesar da obra não cortar com o passado literário/biográfico do autor, pois encontram-se mesmo expressões integrais que compõem outros textos, cronologicamente anteriores, da sua autoria, fica a dúvida relativa à colocação do autor na posição precedente, acentuada pela variante de um acontecimento tão desconcertante, como a morte da pessoa sobre a qual a sua vida assenta, como não deixou de vincar.

que significa que se dirige com uma presença para a solidão, uma vez que, como Derrida escreve, “we cannot separate the name and memory”¹⁶⁸.

2.2. Lugar habitado

Em *De Profundis, Valsa Lenta*, a intenção de cuidar do outro concentra-se sobretudo no testemunho e na gratidão. Uma referência ao primeiro é adiantada por Lobo Antunes no prefácio da obra, com uma crítica ao método actual do ensino hipocrático, demasiado artificial e desumanamente limpo, o que torna “impossível aos aprendizes conhecerem o estado único de «humanidade ferida», no fundo a essência de qualquer moléstia”(p.8). Os ensaios do neurocirurgião são marcados por uma posição que se opõe a uma tecnologia, que reduz a “exploração semiológica dos sentidos” e subtrai “o valor terapêutico de gestos como o tocar”¹⁶⁹, e burocracia crescentes da prática médica, acompanhada por uma atenção exclusiva à parte do corpo afectada, ignorando a dimensão holística que o personaliza e transforma o “quê” em “quem”, o “corpo vivido”, ao qual a aproximação se dá pela escuta, que não é apenas verbal. Para que o outro aconteça é preciso dar-lhe espaço, não deixar que a autoridade, o poder e a catalogação das patologias, leituras pré-feitas, denunciadas pelas “perguntas a aviar”, como nota Cardoso Pires, em relação à abordagem de uma jovem médica, o abafem. Assim, surge o mistério, com o qual, tão mal lidamos, porque nos mostra o vazio entre os dedos por onde se perde parte do que se agarra, e, por isso, ignoramos, o que é o mesmo que aniquilar. A valorização da narrativa combate a tirania da abstracção, que favorece a generalização, e abre à experiência do outro e de compreensão do seu sofrimento. O anonimato dos corpos nos hospitais é consequência do seu silenciamento, que os conduz a uma condição puramente biológica, penetrável pelo fora.

O testemunho, que esta obra é, apresenta-se, em «Entrelinhas duma Memória», como “testemunho dum homem de formação corrente na sua abordagem à perda de identidade que lhe ocorreu em resultado de um acidente vascular cerebral” (p.67). Esta decisão constitui, um “movimento contra-hegemónico”¹⁷⁰, como Silvina Rodrigues Lopes refere o testemunho, um deslocamento da abordagem à doença, a qual é

¹⁶⁸ Jacques Derrida, «The Art of Memoires», *Memoires For Paul de Man*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1986, p.49.

¹⁶⁹ João Lobo Antunes, «Umano cosa è», *Sobre a Mão e Outros Ensaio*, op.cit., p.88.

¹⁷⁰ Silvina Rodrigues Lopes, «Pontos luminosos, obscuros», *O Testemunho, Intervalo*, 2, Maio de 2006, p.144.

dominada pelo discurso científico, considerado como o único válido em tais matérias, pertencente a um nicho muito restrito de pessoas e cujas fronteiras são quase impermeáveis, dificultando o entendimento por parte daqueles que não se encontram no seu interior e que, por variadas razões, quando nele embatem, geralmente em estados de elevada fragilidade, se sentem duplamente estrangeiros. Para além da debilidade os expulsar de casa, não têm mapas nem bússolas que lhes permitam um entendimento claro do espaço onde se deslocam, sendo necessária uma tradução. Mesmo que esta se realize, não devolve, porque é o olhar de uma terceira pessoa dizendo o que se passa numa primeira que, ao universalizar, inserindo-a num diagnóstico igual a tantos outros, a perde. O descontrolo, pelo desconhecimento de si, é acentuado pela resposta a dar à sua situação, a qual vem na sequência da tradução, que nada garante que seja adequada. Estas areias movediças fazem-nos figurantes da nossa própria vida, numa total dependência do outro que a “salvará”.

Esta questão é explorada na obra através de um dos companheiros de quarto, Ramires, que encarna uma atitude cultural marcada pela deificação do médico, bem como o seu conhecimento pessoal prévio à doença, que assegura uma maior qualidade de prestação de serviço e atenção, num território onde facilmente nos perdemos, ou melhor, somos perdidos. Quando Martinho, o outro companheiro, partilha que tinha sonhado com a operação, imediatamente, Ramires pergunta: “Doutor? Qual doutor?”. Nesse mesmo diálogo, diz:

Eu cá não sonho. Tenho a consciência tranquila, compreende?”; “(...) uma coisa, amigo Martinho: o amigo lá no sonho sabia quem era o doutor que lhe estava a tirar a tampa? Sim, o operador, o cirurgião. Sabia? Claro que não sabia, o azar é esse. E quem não sabe, é garantido: acorda com uma coroa de flores e uma data de borboletas ao de cima (p.54).

A necessidade de apropriação da experiência da doença, não é motivada apenas pela falta de memória em relação a esta e na sua duração, mas, simultaneamente, pela carência de personalização, da qual é inseparável, através do estabelecimento de uma relação singular que é criada, bem como se traduz, na sua expressão, onde dizê-la e dizer-se se confundem, o que implica assumir o erro, tornando-o redentor:

(...) os erros, imprecisões, preconceitos ou ideias feitas que tenham sido verificados ao longo da narrativa devem permanecer como indispensáveis à espontaneidade elementar e declaradamente pessoal que lhe pode conceder algum

direito para vir a público. (...) são dados que ilustram a atitude cultural face à doença do dito homem corrente e, juntamente com o seu “modo de contar”, podem revelar a sintaxe dum comportamento de crise e porventura alguns complexos da sua interioridade. (p.67)

Através do testemunho, esta “espontaneidade” é salvaguardada, uma vez que esse é o “acontecimento em mim”¹⁷¹, sendo apenas o que existe, na medida que fica como o vivido de um encontro, o “entre”, inscrito numa vida particular, a única realidade que pode haver. O testemunho torna-a “impossível”, utilizando a expressão de Agamben, na medida que, dizendo-a, separo-a do meu corpo, e não a digo. Isto não é diminuir, mas evidenciar um silêncio, que se distingue do mutismo. Um silêncio que, pela linguagem, entra na imanência. Contudo, há que notar que o prefaciador convidado para falar sobre o corpo do texto é um médico, o que revela o desejo do autor em dar espaço às duas vozes que transportam diferentes sensibilidades e, por isso, se complementam.

Considerada testemunho, a obra adquire uma dimensão social e ética. A transmissão da memória orienta-se num cuidado com o porvir, que passa não só pelo seu, pois poderá ser tomada como uma fuga ao abandono, mas dos outros, sob a forma de “apelo” e de “dom”, como problematiza Vilela. Um dom que dá tempo a outro, um tempo conservado por uma história que se partilha e oferece como força de transformação, que sempre se inicia com o olhar. A sua aceitação é um gesto de hospitalidade, pois trata-se do acolhimento do estranho e do segredo que transporta, que por vezes provoca o sintoma da incompreensão. Tocando a Parte I, «Biografia, *Biopoiesis*», como num texto espalhado sobre a mesma mesa, podemos entender também a recepção de uma obra como um laboratório, um exercício para levar para “a vida” que, talvez, não se distinga assim tanto da obra. Perante uma obra de arte é-nos apresentada a possibilidade de reconhecer o enigma, desejando mantê-lo ao procurar a relação, e não dividindo o mundo pelo afastamento e circunscrição geográfica do “resto”. Para tal, é necessário o esvaziamento da condição heroica e a emergência do húmus, que não deixa de ser a integração da despersonalização nesse processo, enquanto disposição para despir a minha humanidade e deixar dar-se o encontro, o não-organizado, o não-domado, o indizível, que é a vida não-sufocada que, assim, é testemunhada: “*algo está aqui*”. É essa espécie de abaixamento que permite o amor.

¹⁷¹ Eugénia Vilela, «Capítulo 6. Do Testemunho», *Silêncios Tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, op.cit., p.409.

Regressando a uma reflexão mais directa, recordemos que Cardoso Pires escreve para agradecer, escreve agradecendo. No seio da narrativa, aquando da recuperação, manifesta o espanto perante o esplendor, que não deixa de residir na incógnita, do cérebro humano:

Uma massa luminosa capaz de abranger os infinitos da mais impossível grandeza, do maior sempre maior ao mais ínfimo dos ínfimos, mas que se revolve ou se retém a um minúsculo sopro de pó; que se descodifica e resta neutro, terminado; que se recompõe e nos torna de novo vivos a um traço calculado da ciência. (p.50)

Sentir-se salvo pelo alheio, pelo desconhecido da vida, cuja força se manifestou no seu corpo, gera uma gratidão em relação à própria existência em si: “Sinto-me tomado de gratidão. Isto de alguém se recomeçar depois de nulo é algo que deslumbra e ultrapassa” (p.50). Quando a gratidão não se dirige a alguém, mas ao real, à vida em si mesma, ao prazer de ser, torna-se uma forma de estar no mundo que procura frutificar o dom, num desejo de fazer face ao recebido, criando-se à altura do acontecimento. Contudo, em «Entrelinhas duma Memória», refere a obra como “um desabafo de gratidão pela competência e solidariedade” (p.68) que lhe foram prestadas no serviço hospitalar, nomeando os médicos, o que constitui uma resposta a estes, que passa por dizer que o seu gesto não é esquecido e, porque perpetuado pela inscrição, reconhecido sem esgotar.

2.3. Desenterrar respirações

Continuando a navegar na intenção de criar “em memória de”, proponho um encontro com o sujeito poético de Manuel Alegre, cujo motivo do canto é apresentado insistentemente ao longo da obra *Praça da Canção*, no seio da qual se encontram os poemas compostos pelo autor no contexto prisional, o que conduz à consideração de que estes também são banhados por essa aspiração. Para este parecer concorrer ainda o facto de não haver nenhuma informação explícita na obra que separe os que foram escritos nesse espaço específico dos que não foram, o que não acontece em Torga, uma vez que tais poemas integram o diário, apresentando a data e o local. Contudo, a «Canção de Circunstância» é o poema escrito na prisão onde se revela mais claramente o desejo de esvaziar o seu corpo para ser garganta dos “homens todos”: “Canto

conforme a circunstância/ circunstância não minha mas dos homens todos”¹⁷². O sujeito poético de Alegre é aquele que “Algures no tempo entre os cativos canta (...)” “o canto dos vencidos entre silêncio e lágrimas”¹⁷³. Na «Canção Segunda» escreve: “Eu cantarei os homens assentados/ nas cadeiras de chuva sobre a dor”¹⁷⁴. O poema é o lugar dos que não existem, porque sem nome e sem tempo, onde o poeta traz “todos os soldados que partiram/ e todas as cartas que não escreveram/ e as saudades que tiveram”¹⁷⁵, sendo o recado das faltas, do por acontecer, a “História: não a que vem nos livros”¹⁷⁶, suspensa e que não passa. Lembro a proposta de Walter Benjamin: “escovar a História a contrapelo”¹⁷⁷. O autor critica a relação de empatia que o investigador historicista estabelece com os vencedores, desprezando os vencidos, ao deixá-los sem memória e, assim, dominados. Então, totaliza-se o que é uma parte. Do lado do silenciado está o esquecimento. A interacção do poeta com o tempo insere-se neste desenterro. Destapa os buracos do tempo, as opressões que resultaram de atropelos de adições, “desarruma um pouco as coisas sossegadas”¹⁷⁸, desejando “abrir todas as janelas/ e abrir todas as cadeias”¹⁷⁹. O tempo dá-se por camadas, sendo tempos sobrepostos. Ora, o canto é “coração perpendicular ao tempo”, posição do “acto de amor”¹⁸⁰. Esse posicionamento permite-lhe atravessar as multidões e encontrar-se com os rostos das catacumbas, do subsolo e do subsol, constituindo-se como contemporâneo, na definição de Giorgio Agamben: “alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro”¹⁸¹. Este olhar activo permite contrariar o que, no artigo «Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória», Eugénia Vilela, a partir da leitura de Deleuze, refere como a “história enquanto remissão sedentária do sentido” ao acolher o nómada, o que significa reconhecer os “*devires* que são acontecimentos”¹⁸², pessoas que se situam fora da realidade desejável pelo poder e que são objecto de tentativa de controlo por parte deste, através de discursos, que passam pela categorização, logo abstracção dos seus corpos, o que instala uma lógica de ocultação. Pensar estas vidas-

¹⁷² Manuel Alegre, «Canção de Circunstância», “VI Corpo Renascido”, *op.cit.*, p.133, v.1-2.

¹⁷³ Manuel Alegre, «Canção Primeira», “I Praça da Canção”, *op.cit.*, p.39, v.45-51.

¹⁷⁴ Manuel Alegre, «Canção Segunda», “I Praça da Canção”, *op.cit.*, p.44, v.6-7.

¹⁷⁵ Manuel Alegre, «Bicicleta de Recados», “I Praça da Canção”, *op.cit.*, p.48, v.14-16.

¹⁷⁶ Manuel Alegre, «Crónica dos Filhos de Viriato», “I Praça da Canção”, *op.cit.*, p.50, v.1.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História», *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, p.161.

¹⁷⁸ Manuel Alegre, «Fernando Assis Pacheco na Praça da Canção», “I Praça da Canção”, *op.cit.*, p.60, v.5.

¹⁷⁹ Manuel Alegre, «Trova do Amor Lusíada», “TV Trova do Vento que Passa”, p.99, v.27-28.

¹⁸⁰ Manuel Alegre, «Corpo Renascido», “VI Corpo Renascido”, *op.cit.*, p.134, v.8 e 7.

¹⁸¹ Giorgio Agamben, «O que é o Contemporâneo?», *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água, 2010, p.22.

¹⁸² Eugénia Vilela, «Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória», *Enraonar*, 31, 2000, p.37. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/56090>.

fendas é devolver-lhes o sangue, retirá-las das valas comuns, o que implica recuperar-lhes a memória, a participação na verdade, tornando-os “sujeitos de história”¹⁸³, como refere a autora.

Às sucessivas interrogações que se prendem com o modo de o fazer, de transmitir a experiência intransmissível, Vilela propõe uma resposta que passe pela arte, cuja linguagem é a mais adequada para o testemunho, na medida que ultrapassa a “*linguagem humana dos nomes*”, sendo a mais “próxima das linguagens sem nome”, pois, citando Benjamin, “«a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não comunicável»”¹⁸⁴. Esta linguagem outra não diz o outro, mas sinaliza-lhe a voz, ao dar-lhe espaço, não o esgotando. A “memória é trágica” porque “não é possível chegar à verdade de um acontecimento”¹⁸⁵, pois vive da selecção e, assim, do esquecimento. É nessa tensão que se ergue o segredo. Para Derrida, a literatura “abre esse lugar privilegiado onde é possível tudo dizer e tudo confessar sem que o segredo seja traído”¹⁸⁶. Estas considerações vão no sentido de que a poesia não é possível depois de Auschwitz, mas necessária.

Folgo de novo o fio do texto. Adorno veio dizer a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz, já que Auschwitz foi possível depois da poesia. Porém, antes de Auschwitz, tantas catástrofes de responsabilidade humana, certamente mais longínquas temporal e espacialmente. Retirando-nos da visão eurocêntrica contemporânea, não é difícil supor que, desde o nascimento do humano, se come os “inimigos” e reza aos deuses. Talvez o que nos choque provenha do facto de nos acharmos “civilizados”, o que faz com que a monstrosidade que fazemos acontecer adquira um maior escândalo do que a dos “outros”. Por isso, citando Maria do Rosário Bello, escrevendo sobre Alain Finkielkraut, “não é necessariamente à literatura que “falta” alguma coisa, sobretudo se esta for criada e experimentada por aquilo que é, em vez de tornada cortesã de ideologias ou de modos pseudo-críticos e niilistas”¹⁸⁷. O risco está em quem a cria e experimenta, no coração humano, onde pode não estar ninguém. Se alguém chegar e a

¹⁸³ *Ibid.*, p.44.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.49.

¹⁸⁵ Eugénia Vilela, «Do Testemunho», *Silêncios Tangíveis: Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, op.cit., p.491.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.493.

¹⁸⁷ Maria do Rosário Lupi Bello, «“Um coração inteligente”: discutir a Literatura sob o olhar de Finkielkraut», em José Amadeu Silva, José Cândido Martins, Miguel Gonçalves (orgs.), “IV Tendências”, *Pensar a Liter@tura no Séc.XXI*, Braga, ALETHEIA – Associação Científica e Cultural, Publicações Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011, p.400.

casa estiver vazia, que é o mesmo que dizer demasiado cheia, não há encontro, diálogo, confronto.

É a partir desse “entre”, que a linguagem artística pode sinalizar, que se dá a oportunidade de compreensão, na perspectiva de Vilela. Penso a compreensão, no caso de situações-limite e de sofrimento, não enquanto chegada ao outro, mas como caminho para o inacessível, aproximação na distância intransponível. O habitar dessa procura é a única possibilidade de o tocar. Não se trata da compreensão tida como a visão inteira, domínio, que, frequentemente, é associada ao acto de captar, mas sim do reconhecimento que se dá quando toco e sou tocado/a, sem agarrar, o que faz com que os traços do outro se recriem em mim, constituindo-se nómadas. Assim, esta linguagem surge da intimidade da ética e da estética, cujo movimento de ligação é o toque, e é transgressão e resistência:

O acto de testemunhar – enquanto exorcismo da dor (o homem-memória) ou enquanto ferida ética infinita (dar testemunho do acontecimento, a sustentação da memória das vítimas como ética) – afirma não só a transgressão dos significados legitimados pelos diferentes regimes de poder, como a resistência desde dentro do acontecimento. E assim criam-se *lugares de sentido* que são o resgate de uma dignidade impedida de dissolução desde dentro, a partir da voz que sofre na materialidade do existir¹⁸⁸.

A arte não é um lugar de tradução. A dor não é traduzível. A criação abre um “espaço de manifestação possível ao toque”¹⁸⁹, para cuja concretização o receptor deverá acolher a obra com a pele. Este gesto de cuidar do outro, seja a vítima, pelo direito à história, seja quem contactará com a obra, coincide com um cuidado de si, por parte de quem a realizou, a pessoa que vive(u) o acontecimento de violência, ou criou a partir dela. Pela experiência do outro início uma experiência em mim, um processo de transformação. É desta forma, que, pegando na expressão de Todorov, a memória se tona viva, porque “exemplar”. Na obra *Los Abusos de la Memoria*, é pensada a possibilidade de, tal como o título indica, determinadas acções passadas serem tomadas como justificação para violência no presente, alimentada pela sua subordinação ao passado. A lógica mantém-se, instala-se um ódio eterno. A leitura “exemplar” distingue-se da “literal”. Esta última fecha o acontecimento no tempo, tornando-o intransitivo e

¹⁸⁸ Eugénia Vilela, «Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória», *op.cit.*, p.50.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.50.

impedindo que vá além de si mesmo. Em relação à primeira, recorremos à explicação de Todorov:

(...) sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como un modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutraliza el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero – por otra parte – y entonces cuando, nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública -, abre ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extrajo una lección¹⁹⁰.

O passado passa a ser meio de libertação do presente, não perdendo a sua singularidade, tornando-se-lhe contemporâneo pela relação, que é abertura à mudança, ao outro em mim, não assimilável, digerível.

No poema «Com letras de sangue», a morte da memória tem uma relação directa com a morte do poeta. Aos “três tiros na memória”, sucedem-se “três tiros nas palavras”, o bombardeamento do poema, seguido da guerra, na qual o poeta morreu e cujo sangue fez-se tinta, ao escrever, no chão, “porquê?”. Reparemos que o fim da memória provocou o apagamento das luzes, a noite carregada (“Noite. Noite”), a mudez do poeta, o seu fechamento “nas vogais” e cercamento “por consoantes”, o apagamento da canção¹⁹¹. A memória é uma continuação, abertura, e o esquecimento é um fechamento. Encontramos, em Alegre, a poesia como canto, apresentando-se como oral, uma das várias características que comunga com a lírica trovadoresca, tornando-a mecanismo ligador de tempos, e, conseqüentemente, de vozes, isto é, de gentes. A audição é um dos sentidos que pode ser estimulado a uma grande distância, trazendo perto o que está longe, não somente a nível espacial, mas temporal, através do eco. Contudo, no caso da canção ainda concorre outro aspecto, o trabalho da memória pela métrica, pela rima e pelo ritmo, cuidados particulares da escrita de Alegre. Para além disso, a musicalidade fá-la integrar o comunitário. Ora, estes traços de expansão são impedidos, retidos, com a morte do poeta, cujo gesto final é, simultaneamente, um gesto de prolongamento, dilatação, na medida que é uma interrogação pelo sentido, uma

¹⁹⁰ Tzvetan Todorov, «Memoria y justicia», *Los Abusos de la Memoria*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000, p. 31.

¹⁹¹ Manuel Alegre, «Com Letras de Sangue», p.119, v.1,3,11, 2, 6 e 7.

procura, um por chegar, acto unificador, que se intensifica pela presença do elemento sanguíneo.

Torga, no poema «Exortação», dirige-se a alguém que terá o seu presente como futuro, estará preso na cadeia de Leiria e sofrerá na mesma cama. Este aspecto é condição de união: “Meu irmão na distância”. Concebe uma comunidade pela memória, projectando um outro ali, e fazendo-se-lhe memória, pelo poema, enquanto exortação permanente, que encoraja à resistência que se dá, na expressão de Arendt, pelo “hábito de viver consigo mesmo de forma explícita”¹⁹²: “Que nem a terra nem o céu te domem;/ Nenhuma dor te impeça de viver!”. Não esqueçamos que a cama é um espaço horizontal, que, nos casos em que não se destina somente ao sono, mas compreende todo o período diário, remete para uma situação de fragilidade e fraqueza, de um corpo que está impotente para se levantar, sair para o mundo. Nesta situação, trata-se de uma impotência que lhe é imposta. Simultaneamente, ao referir-se à cama como um espaço de passagem, há um entendimento de que, também para quem vier, esse tempo terminará. Pela permanência da palavra escrita, há um apelo constante ao outro, que o envia para a consciência de que é sujeito e que, ao viver-se como tal, não se colará à circunstância, à lei ou à vontade dos outros, e, desta forma, não será dominado. Sendo a leitura uma observação, o sujeito poético torguiano realiza o exercício de distanciar o outro para que este possa ser observador e não, simplesmente, observado. Vemos aqui um potencial verbo: erguer.

Os poemas em análise estão profundamente ligados ao contexto onde o poeta se encontra, como pudemos ver na Parte I, não havendo uma referência directa aos sujeitos do poder, o que acontece em Alegre, mas ao seu instrumento “espaço”, nomeadamente em «Exortação», «Canção» e «Ariane». Contudo, o autor também adopta uma posição contraste. No *Diário XIII*, refere uma outra forma de combater essa memória dos vencedores, que tem que ver com a não redução do autor à sua luta política, o que considera ser uma acentuação da memória destes, conferindo-lhes imortalidade pela escrita, pois

para sobreviver, a imagem dos déspotas necessita do seu próprio contraste e (...), portanto, referi-los, ou mesmo subentendê-los, é já um serviço à sua memória. No meu caso particular, de tal modo lhes quero apagado o perfil que, quando um

¹⁹² Hannah Arendt, citada por Eugénia Vilela, «Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória», *op.cit.*, p.46.

poema lírico me faz esquecer a sua existência, é que dou graças a Deus por haver poetas¹⁹³.

Antes de enlaçar com as considerações finais, reforço, através do título desta parte da dissertação, que me propus pensar a possibilidade da literatura não como salvadora, no sentido de resolução, mas paliativa. Paliativo provém do latim “*pallium*”, que significa manto. Ora, o manto é um texto, cuja origem etimológica é “*textum*”, tecido. O seu uso prende-se com o toque, visando aumentar a temperatura “de um corpo que estremece”¹⁹⁴ do qual, segundo Rodrigues Lopes, nasce o poema. Curiosamente, Manuel Gusmão, ao escrever sobre a escrita, defende que esta reconfigura o humano porque se trata de “ver e de *tocar* de outra maneira e outras coisas, coisas não-coisas”¹⁹⁵. Cobrir não deixa de ser um gesto de protecção, permitindo que o coberto resista, sob a condição de se esconder, pois “paliar” também significa “disfarçar” e “dissimular”. Porém, o paliativo não cura, mas transforma a precariedade, amenizando-a. Esse “pequeno absurdo”, como diz o verso de O’Neill, “às vezes chega para salvar”¹⁹⁶.

¹⁹³ Miguel Torga, «Diário XIII», *Diário, Vols. XIII a XVI*, 5ªed., Dom Quixote, Lisboa, 2011, p.103.

¹⁹⁴ Silvina Rodrigues Lopes, «Sobre Luiza Neto Jorge», *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval, 2003, p.41.

¹⁹⁵ Manuel Gusmão, «Literatura e Antropologia», em José Amadeu Silva, José Cândido Martins, Miguel Gonçalves (orgs.), “Teoria e comparatismo”, *Pensar a Liter@tura Portuguesa no Séc.XXI*, p.126. Sublinhados meus.

¹⁹⁶ Alexandre O’Neil, «Dai-nos, meu Deus, um pequeno absurdo quotidiano», & *VÁRIOS OUTROS POEMAS*, *Poesias Completas 1951/1986*, 3ªed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, p. 544, v.29.

Considerações finais

O alimento é um pedido da vida, que se consubstancia incontornavelmente no corpo. A fome é a experiência mais arcaica, expressa o querer viver, anterior a qualquer outra vontade, que nos coloca numa total dependência do exterior, sentida no mais visceral, a partir de uma falta, que, esperando, se faz lugar. Quando o alimento não está no imediato, a sobrevivência implica necessariamente a procura. Quando não se sabe onde procurar, a errância. Numa errância prolongada, o desespero, pelo aumento da fome. Ao ser saciada, é-lo precariamente, porque dentro de nós, o pão também desaparece e perde, reinventando o vazio. O alimento partilha a mesma fonte com o amor, pois é sob a forma do primeiro, o leite materno, que o corpo da mãe se oferece, implicando transmissões ínfimas e infinitas, tão secretas, que não se sabe o que estão a nutrir, até onde chega o sabor. Por isso, o pão (in)completa-se pelo que o rodeia, a mão que colhe, trabalha, amassa, reparte e oferece, a mesa, que começa por ser um seio, a hospitalidade da carne, que se transforma para ser comungada. Assim, o alimento é resposta a um apelo do sujeito para consigo mesmo ou perante um outro, que o põe em relação com a vida. *Nem só de pão vive o homem*, mas de toda a arquitectura que ergue e é erguida pelo pão, na qual entra, necessariamente, a fome. Com a complexificação do nosso estar no mundo, o “pão líquido”, que bastava sugar e engolir, passa a ser “pão sólido”, que exige um maior esforço, que começa na boca.

Esse esforço é um exercício espiritual. Este trabalho é sobre a volta da fome no turno da noite. Passámos pela fome de memória, de resgate de si, em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, de partida para uma solidão algures na escuridão-esquecimento, em *Fernanda*, de liberdade, nos poemas de Alegre e Torga. Estes caminhos encontram-se na perda que prende. Porque a trouxeram para a linguagem literária procuram trabalhá-la e, assim, transformá-la, o que significa libertá-la. Para que da fome se faça pão? As luzes do texto apagam as da vida, o padeiro cumpre o seu ofício quando as aldeias e cidades estão adormecidas. Por isso, não sabemos até onde vai o sentido criado, apenas podemos ver o rasto que deixou ao passar, a obra.

Nela atentando, vimos que Cardoso Pires não se sentiu recuperado, regressado, com o restabelecimento da saúde e consequente saída do hospital. O que lhe revelou que faltava ainda completar a viagem, visitar determinados pontos, lugares, foi a criação literária. Não escreveu para isso, contudo aconteceu-lhe esse entendimento no decorrer

da própria escrita. Esta permite uma tomada de consciência, que a seguinte expressão ilustra:

(só hoje
enquanto escrevo
é que me dou conta disso) (p.40)

Desta forma, ousou olhar-se, sem saber se seria de frente, porque o seu corpo estava encoberto de neblina. Essa abordagem arriscada só poderia ser criativa. Todavia, é escritor, e, assim, toca no desconhecido mais familiar, no longínquo mais íntimo, e devolve-se ao perder-se. “O silêncio em suspenso” (p.61), no quarto do hospital, antes de ser abandonado fisicamente, não foi ignorado e aniquilado, mas fecundado, integrado. Esta decisão não deixa de ser um acolhimento de si e dos seus espaços e passos brancos. Em *Fernanda*, há uma não-aceitação da fome, da ausência do corpo amado, do qual o seu não se consegue distinguir e, simultaneamente, uma inexistência de fome perante tudo o que não seja este, o que causa uma desvinculação da vida, provinda de um esgotamento das reservas de sentido. Numa morte-viva, porque sentida, o inferno, que esclarece não ser “uma situação de facto, mas um estado de alma” (p.71), sem habituação possível, Ernesto escreve para passar para uma morte-morta, para se desligar, o que corresponde à solidão, permitida pelo esquecimento. Este último é uma recusa do vivido, que aparece sob a forma de memória, que não deixa de ser “imaginação”, “o único carrasco cujos recursos cruéis são inesgotáveis e inelutáveis” (p.71). Há, então, um apelo ao fogo, que grava e apaga. A nada se chega, a transição não se dá, mas permanece enquanto a escrita procura, ardendo. Esta postura foi explorada através do pensamento de Derrida sobre o “luto impossível”, o nunca realizado, saciado, devido à tensão de des/apropriação do outro, preservado na sua alteridade, desenhando-se uma ferida sempre aberta, e encontrou expressão formal no fragmento. Os poemas de Torga e Alegre nascem de uma outra morte, que começa por ser social, pelo isolamento e silenciamento dos corpos, impedindo que esta extravasasse, pela permanência da voz que, sendo poética, abre buracos na linguagem, a partir da qual o poder constrói o real. Esta abertura permite criar uma distância entre o corpo e o mundo e que a luminosidade da canção possa tocar o mais material, enchendo a “toca” (como Alegre designa a cela), o que é transformá-la dentro daquele que canta, ao ponto de ser atravessado pelo perfume de uma flor imaginada, como lemos em Torga. Assim, a palavra pode constituir um estímulo, desencadeando uma resposta emocional que altera o estado do

corpo. Foi pensada a importância vital da pessoa se exercitar simbolicamente em contextos pensados para a sua desumanização, redução biopolítica, utilizando o termo de Michel Foucault, que operam pela redução do desejo, traduzível numa desistência de viver, diminuição do esforço por resistir, existir, acompanhado pela incapacidade de sentir, um esvaziamento, defesa que assegura a sobrevivência, o próprio objectivo desta política: “já não *fazer morrer*, nem *fazer viver*, mas *fazer sobreviver*. Nem a vida nem a morte, mas a produção de uma sobrevivência modulável e virtualmente infinita (...)”¹⁹⁷ pela “separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre o *zoé* e o *bios*, o não-homem e o homem”¹⁹⁸, num mesmo corpo.

Neste sentido, a escrita foi proposta como cuidado de si, um trabalho sobre si próprio, orientado por uma vontade de viver melhor (finalidade de todo o exercício espiritual), o que não significa que seja um acto narcisista, pois, como escreve Maria Filomena Molder,

(...) Narciso não é conhecido por se ter esforçado por sobreviver, isto é, por tentar não enlouquecer. O artista nada tem a ver com Narciso, o perder-se no seu reflexo até ao afundamento impede qualquer fertilidade expressiva. O artista produz porque se ocupa de si, porque transforma o reflexo em abismo, e o mergulho nele é tão arriscado como fecundo, pois trata-se sempre de conseguir regressar, trazendo consigo alguma coisa que se arrancou à escuridão. Narciso não se sente dilacerado, não conhece o desdobramento nem a máscara (...), o fazer de conta, a ficção, não reconhece o seu próprio abismo, afoga-se nele por adesão fascinada, sem estremecimento. Na verdade, a expressão é mesmo um antídoto contra o narcisismo”¹⁹⁹.

Tal aspiração também se estende, pela escrita, ao outro. Em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, este cuidado ganhou a forma de testemunho, enquanto meio de um homem sem conhecimentos médicos dizer o seu próprio corpo, fazê-lo aparecer como actor, texto, cenário, escrevendo-se, num enquadramento em que o impessoal discurso científico é hegemónico, instalando um corpo apenas dito. No ensaio «O Narrador», Walter Benjamin prevê que a narração desapareça quando a experiência vivida ceder aos dados, cuja infiltração já acontece no campo da medicina, sexualidade, economia, educação,

¹⁹⁷ Giorgio Agamben, «O arquivo e o testemunho», *O que resta de Auschwitz*, op.cit., p.155.

¹⁹⁸ *Ibid*, p.156.

¹⁹⁹ Maria Filomena Molder, «O que é que a Louise Bourgeois sabe que eu não sei?», *Rebuçados Venezianos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2016, p.170.

por exemplo, onde a palavra é desencarnada, o que vai erguendo uma nova visão do humano²⁰⁰. *De Profundis, Valsa Lenta* apresenta-se como uma proposta que reúne a primeira e a terceira pessoas, inclinadas sobre o corpo-mensagem, provada, não só pelo prefácio ser escrito por um médico, mas porque a intenção desta obra é, assumidamente, a gratidão de José Cardoso Pires para com os profissionais de saúde que o acompanharam. Ora, a gratidão é uma resposta, e, assim, uma aceitação do diálogo. Em *Fernanda*, para além de, pelo espaço (obra), que permite o simultâneo, se vencer, simbolicamente, a linearidade do tempo, e, assim, impedir o silenciamento e ocultação da amada, não só através da citação, que afirma a “interrupção como um abismo que nos separa e nos liga”²⁰¹, e da fotografia, como pela apresentação do rasto dela na própria vida de quem escreve, há, ainda, o que chama “mito”. Este último é o amor, que define, nomeando. Esse nome, Fernanda, é também o da obra, a qual é partilhada para alimentar a comunidade humana daquilo que defende ser o único sentido e salvação. Nos poemas de Alegre, nesta temática auxiliados por outros constituintes da mesma obra, pensou-se a voz do poeta como a que se retira para dar lugar ao silêncio que fala, perante o qual o mundo ensurdece. A inquietação das “palavras no poema” é comparada ao “pulsar do sangue na garganta”, pois há algo da ordem do vivo que transportam e que quer emergir, ganhar corpo pela voz, o que faz com que a poesia seja uma vocação. No «Corpo Renascido», o poeta diz: “Cantando é como se dissesse: estou aqui/ na multidão que está dentro de mim”. O canto sanguíneo sinaliza-a, uma vez que a canção é uma candeia que recusa a morte e, impedindo o avanço da escuridão que esconde, revela o irrevelável, a lacuna, que é aquele que não pode testemunhar e, deste modo, não o abandona.

Embora o compromisso deste trabalho não passasse por uma reflexão sobre a recepção da escrita, o acto de leitura, por vezes, o texto procurou aconchegar-se subtilmente nessa dispersão, porque, de certa forma, o cuidado do outro, não deixa de estar presente, enquanto gesto que se procura cumprir, seja do autor para com o leitor, ao partilhar um fruto, seja do último, aceitando-o e desejando não devorar, mas manter, pela fome, como alimento e relação inesgotável. Este aspecto adquire uma maior

²⁰⁰ Refiro um trabalho de campo, *The Guestbook Project*, desenvolvido com a finalidade de explorar a potencialidade ética da narrativa em contextos de hostilidade transgeracional entre comunidades, como é o caso da Sérvia, Jerusalém, Irlanda do Norte, Ruanda. Trata-se de criar espaços para os jovens contarem as histórias e os traumas dos seus povos e escutar o “outro”, tido como inimigo. Isto constitui uma oportunidade para emergirem novas versões e compreensões, que impeçam uma repetição.

²⁰¹ Silvina Rodrigues Lopes, «Marcas do Desespero», *Literatura, defesa do atrito*, op.cit., p.81.

acentuação quando é jorrado de uma dor biográfica, pois, como escreve Rilke, é ela o nosso fundo e, por isso, as lágrimas que são um sintoma de sede, esperam que mergulhemos na proximidade com os outros, e, simultaneamente, peçamos a chegada de alguém, desejemos pressentir passos ao fundo de um deserto, que outrora fora um corredor da casa. Manuela Fleming refere que o próprio corpo inventa “a linguagem da dor”, através de “códigos socialmente aceites e reconhecíveis ao olhar do outro, porque a dor se dirige ao Outro, procura o Outro, real ou imaginário, presente ou ausente e que pode vir de uma figura não humana (...)”²⁰². Este corpo a descoser-se oferece-se como hóspede. A leitura é um exercício de atenção ao outro, que é uma coreografia da descontinuidade, que se ergue pelo segredo, onde a transcendência se afirma, cuja preservação chama uma ética, oposta à dos regimes totalitários que o dessacralizam, visando devastar a intimidade, a separação essencial, para que tudo seja visto e dominado. Por isso, o outro só é possível na minha impossibilidade, como teoriza Derrida, a partir de Lévinas.

A literatura vem desarrumar a cidade modelo, confrontando-a com o marginal, a quem dá existências concretas, que vêm reclamar a sua verdade e largar possibilidades, podendo, neste sentido, escolher ser política, no mais sublime e libertador do termo. Eduardo Pellejero di-lo na seguinte transcrição: “Escreve-se para dar vida, para liberar a vida ali onde está presa, para traçar linhas de fuga, para fazer ver e pensar algo que havia permanecido na sombra, obscurecido pelas representações do saber e do poder, entidades cuja existência nem se suspeitava”²⁰³.

Evoco o exemplo de Etty Hillesum, uma jovem judia que, na opinião de Tolentino de Mendonça, escreveu “uma das aventuras literárias e espirituais mais significativas do século”²⁰⁴. Esse texto vivido, repartido por oito cadernos, começou por ser uma proposta terapêutica que se vai transformando num exercício espiritual e meditativo, que floresce com a sua entrada voluntária no campo de Westerbork, onde, antes de seguir para Auschwitz, escreveu: “Não existe um poeta dentro de mim, há sim um pedaço de Deus em mim que poderia desenvolver-se até se tornar um poeta. Num campo assim tem de haver contudo um poeta que experimenta a vida lá, e lá também a

²⁰² Manuela Fleming, «Capítulo 1- O Homem e a Sua Dor», *Dor Sem Nome, Pensar o Sofrimento*, Porto, Afrontamento, 2003, p.28.

²⁰³ Eduardo Pellejero, «Onde pára o compromisso literário?», *A Postulação da Realidade, Filosofia, literatura, política*, Lisboa, Vendaval, 2009, p.70.

²⁰⁴ José Tolentino Mendonça, «Diário, Etty Hillesum», SNPC, 29/04/08 (actualizado em 30/11/13). Disponível em: http://www.snpcultura.org/id_etty_hillesum.html.

poderá cantar”²⁰⁵. A literatura passa de segunda a única pátria, onde pode sair, deixando submergir uma presença mais lata, o furo do inominável em si. Para a sua vida no campo de trabalho, o seu pedido a Deus é o de “um pequeno verso por dia”: “E se eu nem sempre o puder copiar por não haver papel ou luz, então hei-de declamá-lo baixinho para o teu grande céu, à noite, mas dá-me um pequeno verso de vez em quando”²⁰⁶. O projecto literário dilata-se a um sentido embebido na sua forma de estar, referindo que o seu “«fazer» consistirá em «ser»”²⁰⁷, expressão que nos confirma, uma vez mais, a escrita como exercício espiritual.

A literatura cura? A Cardoso Pires não lhe devolveu a memória, a Ernesto Sampaio, não lha arrancou, nem abriu a porta da cela de Torga e Alegre. Todavia, escreveram nestas circunstâncias. Havia algo que esperavam e, por ainda não haver, tactearam as suas fomes. É comum que as crianças que crescem nas instituições ou em famílias negligentes tenham desaprendido as lágrimas, uma vez que estas não eram respondidas. Então, o corpo retraiu uma manifestação que causava uma hemorragia de sentido, porque o que procurava não era encontrado. Assim, a escrita foi proposta como paliativa, na medida que não é magia e a morte se mantém sem nenhuma iluminação. Contudo algo acontece, porque o carácter relacional da criação tem qualquer coisa de nascente. O humano parte dos lugares onde não há alimento. A resistência não é salvação. E repito que, todavia, escreveram.

Num balanço, permitido pelo momento em que decidi repousar o trabalho, atento, com a perspectiva de responder melhor num futuro, na abordagem demasiado horizontal, pelo estabelecimento de conexões entre conceitos e leituras muito diversas, que fez cair um tratamento mais específico, profundo e rigoroso, possivelmente claro, para o qual contribuiu a escolha excessiva de objectos de estudo muito distintos entre si. Por outro lado, reconheço a tentativa (termo que sublinho) desta dissertação em propor uma atenção interdisciplinar, um caminho, entre tantos, que me parece válido, pois corresponde a uma visão do humano em abertura²⁰⁸. Não digo o que a literatura é, nem deve ser, mas o que pode ser, não ferindo a sua autonomia, a qual considero que não é um valor independente da vida. Isto não significa que se torne servil, mas que possa escolher entrar num diálogo que diga respeito à melhoria do estar no mundo, ao qual

²⁰⁵ Etty Hillesum, *Diário, 1941-1943*, 3ªed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p.323.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.305.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.313.

²⁰⁸ Neste sentido, não posso deixar de referir o Projecto de Medicina Narrativa, que visa promover a intervenção da literatura e de outras artes, bem como da filosofia, na leitura de narrativas de sofrimento.

nada é exterior, que começa no momento em que se escreve e passa por aquele em que é partilhada, atravessando as relações humanas, ampliando a sua (in)compreensão.

Bibliografia

Obras literárias em estudo

- ALEGRE, Manuel, *Praça da Canção*, 5ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 2015
- TORGA, Miguel, *Diário I*, 4ªed., Coimbra: Ed. Autor, 1957
- PIRES, José Cardoso, *De Profundis, Valsa Lenta*, 14ªed., Lisboa: Dom Quixote, 2000
- SAMPAIO, Ernesto, *Fernanda*, 2ªed, Lisboa: Fenda, 2000

Outras obras literárias

- ALEGRE, Manuel, *Arte de Marear*, Lisboa: Dom Quixote, 2002
- ALEGRE, Manuel, *Uma outra memória, A escrita, Portugal e os camaradas dos sonhos*, Alfragide: Dom Quixote, 2016
- ALEGRE, Manuel, *Contra a Corrente*, Lisboa: Dom Quixote, 1997
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética.*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015
- ANTUNES, João Lobo, *Sobre a Mão e Outro Ensaio*, 2ªed., Lisboa: Gradiva, 2005
- BARTHES, Roland, *Diário de Luto*, Lisboa: Edições 70, 2009
- CAREL, Havi, *Illness - The cry of the flesh*, Durham: Acumen, 2013
- HILLESUM, Etty, *Diário, 1941-1943*, 3ªed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2009
- O'NEILL, Alexandre, *Poesias Completas 1951/1986*, 3ªed., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995
- PESSOA, Fernando, *Textos Filosóficos*, v.1, Lisboa: Ática, 1968
- PROUST, Marcel, *Em Busca do Tempo Perdido – O Tempo Reencontrado*, VII, Lisboa, Relógio D'Água, 2005
- ROUBAUD, Jacques, *alguma coisa negro*. Lisboa: Tinta da China, 2017
- SAMPAIO, Ernesto, *La búsqueda del silencio; A procura do silêncio*, Mérida: Junta de Extremadura, 2001
- SAMPAIO, Ernesto, *Ideias Lebres*, Lisboa: Fenda, 1998
- SAMPAIO, Ernesto, *As Coisas Naturais*, Lisboa: Fenda, 2013
- TORGA, Miguel, *Diário, Vols. XIII a XVI*, 5ªed., Dom Quixote: Lisboa, 2011

TORGA, Miguel, *A Criação do Mundo*, 3ªed., Lisboa: Dom Quixote, 1999

VIEIRA, José Luandino, *Papéis da Prisão: Apontamentos, Diários Correspondência (1962-1971)*, Alfragide: Caminho, 2015

WOOLF, Virginia, *The essays of Viriginia Woolf*. (S. N. Clark, Ed.), London: The Hogarth Press, 2001

Obras de teoria e crítica literárias

AA.VV., CARELLI, Fabiana e LUGARINHO, Mário César (Orgs), «Tecidos do Humano - Literatura e Medicina», *Via Atlântica*, 29, São Paulo, 2016. Consultado em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/8674>

FAGUNDES, Francisco Costa, «*Sou um homem de granito*», *Miguel Torga e o seu compromisso*, Lisboa: Salamandra, 1992

AA.VV., FERNANDES, Isabel, e outros (org.), *Contar (com) a Medicina*, Ramada: Pedagogo: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, 2015

GUSMÃO, Manuel, *Tatuagem e Paralimpsesto, da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

GUILLÉN, Claudio, *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*, Lisboa: Teorema, 2005

LOPES, Adília, em «Como se faz um poema?», *Relâmpago*, nº14, abr. 2004, 29–30

LEAL, Paula Glenadel, «A poesia como espiral da memória», *Revista da ANPOLL*. 5, 183–193, 1998. Consultado em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/310/323>

LOPES, Silvina Rodrigues, *Anomalia Poética*, Lisboa: Vendaval, 2005

LOPES, Silvina Rodrigues, *Exercícios de Aproximação*, Lisboa: Vendaval, 2003

LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa: Vendaval, 2003

LOPES, Silvina Rodrigues, «Pontos luminosos, obscuros», *Intervalo - O Testemunho*, 2, 2006

MARTELO, Rosa Maria, «As Armas Desarmantes de Adília Lopes», em *Didaskália*, 40, Fasc-2, 2010, 207–222

- MARTINS, Renato, *Miguel Torga e a Pide, A Repressão e os Escritores no Estado Novo*, Coimbra: Minerva, 2007
- PARIENTE, Ángel, *Diccionario Temático del Surrealismo*, Madrid: Alianza, 1996
- PEDROSA, Inês, *José Cardoso Pires: fotobiografia*, Lisboa: Dom Quixote, 1999
- PORTELA, Artur, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Lisboa: Dom Quixote, 1991
- ROCHA, Clara, *Miguel Torga: Fotobiografia*, Lisboa: Dom Quixote, 2000
- SAMPAIO, Ernesto, *O Sal Vertido*, Lisboa: Hiena, 1988
- SCHLEGEL, Friedrich, *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*, São Paulo: Iluminuras, 1994
- SILVA, José Amadeu, Martins, José Cândido, Gonçalves, Miguel (orgs), *Pensar a Liter@tura no Séc.XXI*. Braga: ALETHEIA – Associação Científica e Cultural, Publicações Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011
- SILVA, Manuela Parreira da, «(Desa)prender o Tempo», *Revista Dobra. I*, 2017. Consultado em: http://www.revistadobra.pt/pf_manuelasilva.html
- SOUSA, Carlos Mendes de, *Dar Mundo ao Coração, Estudos sobre Miguel Torga*, Alfragide: Fundação Calouste Gulbenkian e Texto Editores, 2009
- ZINK, Rui, «Valsa Lenta, Tempo de Escrita, Tempo de Vida», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 12, 1998, 403–408. Consultado em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7476>

Outras obras teóricas

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudez*, Lisboa: Relógio D'Água, 2010
- AGAMBEN, Giorgio, *O Que Resta de Auschwitz*, São Paulo: Boitempo, 2008
- AA.VV., ANGHEL, Golgona e PELLEJERO, Eduardo, «*Fora*» *da Filosofia, As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*, Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008
- ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Lisboa: Relógio D'Água, 2001
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1996
- BACHELARD, Gaston, *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa: Estúdios Cor, 1935

- BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Lisboa: Edições 70, 1989
- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa: Antígona, 1988
- BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas*, V.II, São Paulo: Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água, 1992
- BERGSON, Henri, *Memória e Vida*, São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BLANCHOT, Maurice, *O Último a Falar*, Lisboa: Averno, 2016
- BRETON, André, *O Amor Louco*, Lisboa: Estampa, 1971
- BRETON, André, *Entrevistas*, Lisboa: Salamandra, 1994
- CONTENTINO, Ana Maria, *A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio-Luto, Aporia*, Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006
- CORREIA, Carlos João, *A Expressão Poética do Simbólico*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 1998
- DAMÁSIO, António, *A Estranha Ordem das Coisas, A Vida, Os Sentimentos e as Culturas Humanas*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2017
- DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Espinosa, As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2012
- DERRIDA, Jacques, *Memoires For Paul de Man*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1986
- DERRIDA, Jacques, *The work of mourning*. London: The University of Chicago Press, 2001
- DERRIDA, Jacques, *Adeus a Emmanuel Lévinas*, São Paulo: Perspectiva, 2004
- DERRIDA, Jacques, *Políticas da amizade; seguido de o ouvido de Heidegger*, Porto: Campo das Letras, 2003
- DEWEY, John, *Arte como Experiência*, São Paulo: Martins Fontes, 2010
- FLEMING, Manuela, *Dor Sem Nome, Pensar o Sofrimento*, Porto: Afrontamento, 2003
- FOUCAULT, Michel, *Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo: Martins Fontes, 2006

FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade 3 - O Cuidado de Si*, São Paulo: Graal, 2005

GADAMER, Hans-Georg, *O Mistério da Saúde e a Arte da Medicina*, Lisboa: Edições 70, 2009

GIL, Fernando, *Acentos*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: Regra do Jogo, 1980

GREADY, Paul - Autobiography and the «Power of Writing»: Political Prison Writing in the Apartheid Era, *Journal of Southern African Studies*, 19, Set.1993, 489–523.

HADOT, Pierre, *Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua*, Madrid: Siruela, 2006

HADOT, Pierre, *No te olvides de vivir, Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid: Siruela, 2010

HEIDEGGER, Martin, «(...) O Humano Habita Poeticamente (...)», tradução inédita de Paulo Lima. Edição utilizada: Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften (1910-1976), Band 7: Vorträge und Aufsätze. Text der durchgesehenen Einzelausgabe mit Randbemerkungen des Autors aus seinen Handexemplaren, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000, pp.189-208.

HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo - Parte I*, 4ªed., Petrópolis: Vozes, 1993

HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo - Parte II*, 3ªed., Petrópolis: Vozes, 1993

HOPKINS, Valerie. «'I can get my soul out of prison': the art made by Guantánamo detainees». *The Guardian*, 01/10/2017, Consultado em: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/oct/01/c>

KEARNEY, Richard, «Narrating Pain: The Power of Catharsis», In *Figures de Violence* (pp. 137–153), Paris: L'Harmattan, 2002, Consultado em: https://www.academia.edu/3272300/Narrating_Pain_The_Power_of_Catharsis

KEARNEY, Richard, «The Crisis of Narrative in Contemporary Culture», *Metaphilosophy*. Oxford, 28:1993, 183–195. Consultado em: <http://www.jstor.org/stable/24439060>

KEARNEY, Richard, «Parsing Narrative - story, History, life», *Human Studies*. 9: Dez.2006, 477–490. Consultado em: <https://www.jstor.org/stable/27642770>

- KEARNEY, Richard, «Narrativa», *Educação & Realidade*, 37: maio/agosto 2012, 409–438. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edreal/v37n2/06.pdf>
- KLEIN, Melanie, *Amor, culpa e reparação e Outros Trabalhos, 1921-1945*, Rio de Janeiro: Imago, 1996
- LE BRETON, David, *Antropología del dolor*, Barcelona: Seix Barral, 1999
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975
- LÉVINAS, Emmanuel, *Ética e Infinito*, Lisboa: Edições 70, 1988
- LÉVINAS, Emmanuel, *Entre Nós. Ensaio Sobre A Alteridade*, Petrópolis: Vozes, 1997
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidade e Infinito*, Lisboa: Edições 70, 1988
- LUCAS, Isabel, Entrevista a António Damásio: “Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare.” *Público*, 05/11/2017. Consultado em: <https://www.publico.pt/2017/11/05/ciencia/entrevista/antonio-damasio-1791116>
- MENDONÇA, José Tolentino, «Diário, Etty Hillesum», 2008. Consultado em: http://www.snpcultura.org/id_etty_hillesum.html
- MENDONÇA, José Tolentino, *Baldios*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999
- MERLEAU - PONTY, Maurice, *Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992
- MERLEAU - PONTY, Maurice, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1994
- MOLDER, Maria Filomena, “Ó cousas tão vãs, tão mudaves, / Qual é tal coração qu’em vós confia?”, Ciclo de conferências: *Não te esqueças de viver!*, Lisboa: Culturgest - Fundação CGD, 2016. Consultado em: http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/02/maria_filomena_molder.html
- MOLDER, Maria Filomena, *Rebuçados Venezianos*, Lisboa: Relógio D’Água, 2016
- PELLEJERO, Eduardo, *A Postulação da Realidade, Filosofia, literatura, política*, Lisboa: Vendaval, 2009
- RICOEUR, Paul, *Si mesmo como outro*, Cidade do México: Siglo XXI, 2006

STEINER, George, *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a literatura, a linguagem e o inumano*, Lisboa: Gradiva, 2014

SONTAG, Susan, *A doença como metáfora e a SIDA e suas metáforas*, Lisboa: Quetzal, 1998

TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, Lisboa: Caminho, 2013

TODOROV, Tzvetan, *Los Abusos de la Memoria*, Barcelona: Paidós, 2000

VILELA, Eugénia, «A memória do silêncio» *Cadernos de Literatura Comparada*, 3–4, 2001. Consultado em: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/62>

VILELA, Eugénia, «Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória», *Enrahonar*, 31, 2000. Consultado em: <http://hdl.handle.net/10216/56090>

VILELA, Eugénia, *Silêncios Tangíveis: Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, Porto: Afrontamento, 2010

ZAMBRANO, María, *Os Sonhos e o Tempo*, Lisboa: Relógio D'Água, 1994

ZAMBRANO, María, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, 2ªed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2000

Outras publicações

BELEZA, Joana, *O postigo: um quadrado de onde se via o céu, o azul, o azul do lá fora, todo o azul, o azul da vida*, Lisboa: Expresso. Consultado em: <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2017-04-19-O-postigo-um-quadrado-de-onde-se-via-o-ceu-o-azul-o-azul-do-la-fora-todo-o-azul-o-azul-da-vida-1>, 2017